البرتو مانغويل

# فن القراءة

ترجمة: عباس المفرجي






مكتبة
مؤمن قريش
لو وضع إيمان أبي طالب في كفة ميزان وإيمان هذا الخلق
في الكفة الأخرى لرجح إيمانه .
الإمام الصادق (ع)
moamenquraish.blogspot.com

# فن القراءة




المؤلف: ألبرتو مانغويل
عنوان الكتاب: فن القراءة
ترجمة: عباس المفرجي
تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
الناشر: دار المدى
الطبعة الاولى: 2014



Author: **Alberto Manguel**
Title: **A Reader on Reading**
Translator: **Abbas AlMafraji**
cover designed by: **Majed AlMajedy**
P.C. : **Al-Mada**
First Edition: **2014**





**للإعلام والثقافة والفنون**

*Al-mada for media, culture and arts*

**بغداد** : حي ابو نواس – محلة 102 – شارع 13 – بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102-13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

**بيروت:** الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الاول
www.daralmada.com info@daralmada.com
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

**دمشق:** شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

ألبرتو مانغويل

# فن القراءة

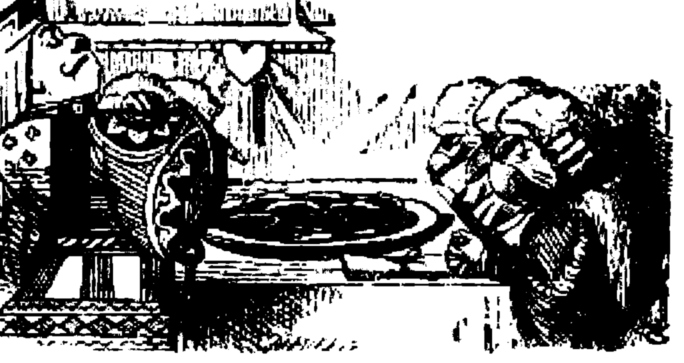
ترجمة
عباس المفرجي



**الى مافيس غالانت،**
**الباحثة دائما عن بيّنات.**

(قدّم بيّنتك)، قال الملك؛
(ولا تكن متوتر الأعصاب، وإلّا
سأعدمك في الحال).
**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢**







## المحتويات

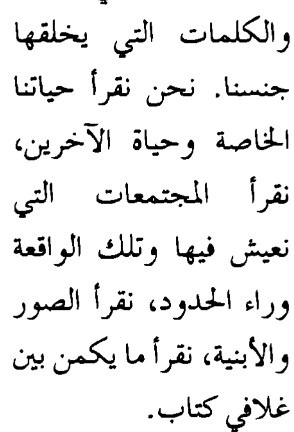
# المقدمة

**(عليك ان تردّي بالشكر في خطاب مرتب)، قالت الملكة الحمراء، ملقية نظرات مستنكرة على آليس، وهي تقول ذلك.**

**«عَبْر المرآة» الفصل ٩**

موضوع هذا الكتاب، كما هي مواضيع كل كتبي تقريبا، هو القراءة، ذلك النشاط الإبداعي الذي يجعلنا من كل الأوجه إنسانيين. أعتقد أننا في الجوهر حيوانات قارئة وان فن القراءة، في المعنى الأوسع للكلمة، يميِّز جنسنا. نحن ننشأ مصممين على العثور على قصة في كل شيء: في المناظر الطبيعية، في السماوات، في وجوه الآخرين، و، بالطبع، في الصور





والكلمات التي يخلقها جنسنا. نحن نقرأ حياتنا الخاصة وحياة الآخرين، نقرأ المجتمعات التي نعيش فيها وتلك الواقعة وراء الحدود، نقرأ الصور والأبنية، نقرأ ما يكمن بين غلافي كتاب.

هذه الأخيرة هي بشكل خاص جوهرية. بالنسبة لي، الكلمات

التي علـى الصفحة تضفي على العالم ترابطا منطقيـا. حين أبتلي سكان ماكونـدو بمرض شبيه بفقـدان الذاكرة، أصابهم ذات يـوم أثناء عزلتهم التي دامت مئة عام، أدركـوا ان معرفتهم عن العالم كانت تختفي بوتيرة متسارعـة وانهم قد ينسون ما تعنيه بقرة، أو شجـرة أو بيت. الكلمات فقط، كما إكتشفوا هم، يمكن أن تكون هي الترياق. كي يتذكروا ما كان عالمهم يعني لهم، كتبـوا بطاقات وعلقوها على البهائم والأشياء: <هذه شجرة>، <هذا بيت>، <هذه بقـرة، ومنها تحصل على الحليب، الذي يمـزَج مع القهوة فيعطيك كافيه كون ليش[1]>. تنبئنا الكلمات بما نعتقد نحن، كمجتمع، أن يكون عليه العالم.

<مـا نعتقد أن يكون عليه>: هذا هـو كل ما يدور حوله الأمر. من خـلال ربط الكلمـات بالتجارب والتجـارب بالكلمات نتخـيّر كقرّاء قصصـا تكون صدى لتجاربنـا الخاصة، أو تهيئنا لتجـارب جديدة، أو تروي لنا عن تجارب لن نمرّ بها أبدا، كما نعرف جميعا جيدا، سوى على الـورق. طبقا لذلك، ما نعتقده هو أن الكتاب يعيد تشكيل نفسه في كل قراءة. على مرّ السنين، تغيرت تجاربي وأذواقي وتفضيلاتي: إذ تمرّ الأيام، تواصل ذاكرتي إعادة ترتيب، فهرسة، رمي الكتب من مكتبتي؛ كلماتي وعالمي، ماعدا المعالم الثابتة، ليسا الشيء نفسه أبدا. حكمة هيراكليتوس الفكهـة تصْدِق ايضا على طريقتـي في القراءة: (لا يمكنك أن تغطس في نفس الكتاب مرتين).

مـا يبقى ثابتا هو متعة القـراءة، متعة أمساك كتـاب بيدي والشعور فجـأة بـذاك الإحساس الغريب مـن الدهشـة، الإدراك، الـبرودة، أو

(١) قهوة بالحليب ( بالاسبانية ).

الـدفء الـذي يستحضـر أحيانـا ولأسبـاب لا تُـدرَك بمجموعـة معينة مـن الكلمـات. نقـد الكتـب، ترجمـة الكتـب، تحريـر المقتطفـات هـي أنشطـة زودتنـي بشيء مـن التسويغ لهـذه المتعة الآثمـة (كما لو ان المتعـة تقتضي تسويغا!) وتتيـح لي احيانا كسب لقمة العيش. (العالم رائـع، ويا ليتني أعرف كيف أكسب مئتي باوند)، كتب الشاعر ادوارد توماس الى صديقه غـوردن بوتوملي. النقد، الترجمة والتحرير أتاحت لي أحيانا كسب تلك المئتي باوند.

صـاغ هنري جيمز هـذه العبارة <التصميم الزخـرفي في البِساط> للثيمة المتواترة التي تظهر خلال عمل الكاتب مثل توقيع سرّي. في الكثير مـن القطع التـي كتبتها (كتابـات نقدية، كتابات تذكاريـة ومقدمات) أعتقد أنه يمكنني رؤية ذلك التصميم الزخرفي المحيّر: هذا له شأن بمسألة كيـف أن هذا الفن الـذي أحبه كثيراً، فن القـراءة، يتصل بالمكان الذي أعمـل فيه، <عالم توماس الرائع>. أعتقد ان هنـاك أخلاقيات للقراءة، مسؤوليـة في كيف نقرأ، إلتزام هو سياسي وشخصي معا في فعل تقليب الصفحـات ومتابعة السطور. واعتقد انـه احيانا، أبعد من قصد المؤلف وأبعد من توقع القارئ، يمكن لكتاب ان يجعلنا أفضل وأكثر حكمة.

في <الخطـاب المرتب للرد بالشكر>، أريد الإعتراف بفضل القراءة الكريمة لإلين سميث وسوزان لايتي، والمراجعة الحريصة لدان هيستون، و الفهرسـة الموسوسـة لمارلين فلايـغ، وكذلك تصميم الغـلاف الرائع لسونيا شانون.

قدّم كريـغ ستيفنِسون، الذي كان طيلة العشرين سنـة الماضية أول من يقـرأ كل ما أكتب، إقتراحات حـول بناء، ترتيب وإختيارات هذا الكتاب (كمـا فعل مـن قبل مع « داخل غابـة المرآة «، الذي صـدر عام ١٩٩٨،

والذي أخذت منــه بضعة مقالات في هذا الكتاب، كما بضعة سطور من المقدمــة). كبح هو من رغبتــي بالإحتفاظ بمقالات المناسبــات التي كنت متعلقــا بها لأسباب عاطفيــة، منبها لي الى مقالات أخــرى كنت نسيتها، لكنه ألحّ عليّ أيضا بتهذيب مقاطع وأمثلة معينة، بدت الآن عتيقة الطراز، وصرف الوقــت مفكرا مليا في ملاءمة كل مقالة أكــثر مما فعلت أنا، بنفاذ صبر. لكل هذا، ولأشياء كثيرة قد لا يعترف بها، شكري المفعم بالحب.

# الجزء الأول
# مَنْ انا؟

(أنا حقيقية!) قالت آليس وبدأت تبكي.
(لـن تجعلي نفسك حقيقية أكثر بالبكاء)، قال التوأم تويدلدي، (ليس هناك ما يُبكى عليه).
(لـو لم اكـن حقيقيـة)، قالت آليـس - نصـف ضاحكة وسط دموعها، فبدا ذلك كله سخيفا - (لما كنت قادرة على البكاء).
(أرجو أنك لا تظنّين أن هذه هي دموع حقيقية؟) قاطعها التوأم تويدلدوم بنبرة إزدراء كبير.

« عبْر المرآة »، الفصل ٤



# قارئ في غابة المرآة

**(ألا قلت لي، رجاءً، في أي طريق يجب أن أذهب من هنا؟)**
**(ذلك يتوقف كثيرا على أين تريدين الذهاب)، قال القط.**
**«مغامرات آليس في بلاد العجائب»، الفصل ٦**

حين كنت في الثامنة أو التاسعة، وأعيش في منزل لم يعد موجودا الآن، أعطاني أحدهم نسخة من كتاب «مغامرات آليس في بلاد العجائب» وكتاب «عبْر المرآة». مثل قرّاء كثيرين، شعرت دائما أن طبعة الكتاب التي أقرأها أول مرة تظل، لما تبقى من حياتي، النسخة الأصيلة الوحيدة. نسختي كانت، لحسن الحظ، غنية برسوم جون تينيل ومطبوعة على ورق سميك قشدي اللون يعبق على نحو غامض برائحة خشب محروق.

كان هناك الكثير الذي لم أفهمه في قراءتي الأولى لآليس، لكن ذلك لم يكن يبدو لي مهما. تعلمت منذ سن صغيرة جدا، أنك ما لم تكن تقرأ لهدف آخر غير المتعة (أو عقاباً على هفوات أحياناً)، يمكنك عندئذ أن تنزلق آمناً على المستنقعات الصعبة، قاطعاً طريقك عبْر الغابات المتشابكة، متخطياً الوهاد الرتيبة والكئيبة، تاركاً نفسك تنساق بالتيار القوي للحكاية.

إن لم تخني الذاكرة، كان إنطباعي الأول عن المغامرات هو الإحساس بالرحلات الشاقة، التي أصبحت فيها انا نفسي مرافقا لآليس المسكينة. السقوط في جحر الأرانب وعبور المرآة كانا مجرد نقطة بداية، عادية

وعجيبــة مثل ركوب باص. لكنها رحلة! حــين كنت في الثامنة أو التاسعة مــن العمر، لم يكن إنكاري معطلا كثيرا أو لم يولد بعد، وبدا الخيال أحيانا حقيقيــا أكثر مــن الواقع اليومي. لا يعني ذلك اننــي صدّقت ان مكانا مثل بــلاد العجائب له وجود بالفعل، بل أنني عرفت أنه كان مصنوعا من نفس المــواد التي صُنِــع منها منزلي وشارعي والقرميد الأحمــر الذي كان يُغطّي مدرستي.

في كل مــرة نعيد فيها قراءة كتــاب، يمسي كتابا آخرا. «آليس» طفولتي الأولى تلــك كانت رحلة، مثــل «الاوديسا» أو «بينوكيــو»، وكنت دائما أحسّ بنفسي آليســ أكثر مما احسّها اوليسيس أو دميــة خشبية. بعد ذلك جاءت آليســ مراهقتي وفهمتُ بالضبط كل ما تكبدته عندما عرض عليها الأرنــب مارتشــ نبيذا بينما لم يكن على الطاولــة أي نبيذ، أو عندما طلب منهــا اليســروع أن تخبره من تكون هي وماذا تعني بذلــك. إنذار التوأمان تويدلدي وتويدلدوم بأن آليس لم تكن سوى حلما للملكة الحمراء، طاردني في منامي، وكانت ساعات يقظتي معذّبة بالإختبارات التي طرح فيها عليّ معلمو الملكــة الحمراء أسئلة مثل (إطرح عظمة مــن كلب: ما هو الباقي؟) فيمــا بعــد، في عشريناتي، عــثرت على محاكمــة الولد الكوبــة، في كتاب اندريه بريتون «Anthologie de l'humour noir» [«انطولوجيا الدعابة السوداء»] وبــات لي واضحا أن آليس كانت أختــا للسرياليين؛ بعد محادثة مع الكاتــب الكوبي سيفيرو ساراديي في باريس، كنــت مروَّعا بإكتشاف أن همبتــي دمبتي[٢] مدين بالكثير للتعاليــم البنيوية لمجلتي « شانج» و «تِل

(٢) شخصية في أشعار وأغاني الأطفال التقليدية في بريطانيا، وهي كناية عن الرجل القصير البدين.

كَل»[٣]. وفيمــا بعد أيضا، حين إتخذت من كنــدا وطنا لي، كيف أمكنني أن أفشــل في إدراك أن الفارس الأبيض ((لكني أفكّر بخطة / بصبغ ذانيك السالفــين بالأخضر، وأستخدم مروحة كبيرة / بحيث لا يمكن رؤيتهما)). كان لــه وظيفة مثل أي من البيروقراطيــين العديدين، اولئك الذين يهرعون داخلين المباني الحكومية في بلدي.

في كل تلــك السنوات التي قرأت فيها وأعدت قــراءة آليس، صادفت قراءات كثيرة مختلفة ومثيرة لكتابها، لكن لا يمكنني القول أن أي منها أصبح قراءتي الخاصة بي. قراءات الآخرين تؤثر، بالطبع، على قرائتي الشخصية، تعرض وجهات نظر جديــدة أو تميّز مقاطع معينة، لكنها في الأغلب تشبه تعليقــات البعوضة تلك التي تنقّ هامســة في أذن آليس: (يمكنكِ أن تهزأي من ذلك). أنا أرفض؛ أنا قارئ غيور ولن أسمح للآخرين بـ<jus primae noctis>[٤] مــع الكتب التي أقرأ. الإحساس الحميــم بالقرابة الراسخ منذ سنين طويلة مع «آليس» الأولى لم يضعف؛ في كل مرة أعيد قراءتها، تقوى تلــك الروابط بطريقة شخصيــة جدا وغير متوقعة. مقاطــع معينة أحفظها عن ظهر قلــب. أولادي (البكر منهم تدعى آليس، بالطبع) يصيحون علي بــان أصمت كلمــا إنفجرت، في مرات كثيرة، بإنفعــال حزين عند «القط والنجــار». وفي كل تجربــة جديدة تقريبا أجد صــدى نوستالجياً محذرا في صفحاتهــا، قائلا لي مرة اخرى: (هذا مــا ينتظرك)، أو: (هذا ما مررت به سابقا).

---

(٣) مجلة طليعية ادبية فرنسية، صدرت بين عامي ١٩٦٠ و١٩٨٢، أسسها فيليب سولير. كانت مجلة إنتقائية، تنشر أعمالا لأمثال أصحاب الرواية الجديدة.

(٤) "حق الليلة الأولى" ( في اللاتينية في الأصل )، وهو تعبير عن حق السادة، في القرون الوسطى، بفض بكارة عرائس خدمهم في الليلة الأولى.

مغامـرة واحدة وسط مغامرات عديدة، لا تصف لي تجربة خاصة مرّت بـي، أو ربما سأمـرّ بها يوما، بل هي بالأحرى تطـرح شيئا أوسع، تجربة ما أو (إن لم يكـن التعبير فخما جدا) فلسفة حياة. هي تحدث في نهاية الفصل الثالـث من «عبْر المرآة». بعـد مرورها خلال صورتهـا المنعكسة في المرآة متجهة الى بلاد رقعة الشطرنج الواقعة وراءها، تصل آليس الى غابة مظلمة، حيـث (كما قيـل لها) الأشياء لا تحمل أسماءً. (حسـنٌ، هذا على أي حال عـزاء كبير)، قالت بشجاعة، (فبعد ذلك الحر الشديد أصل الى ... الى ... الى <مـاذا>؟) مدهوشة للغاية من عجزها على التفكير بكلمة تطلقها على الشيء الذي وصلت اليه، تحاول آليس أن تتذكّر. (<أعني الوصول تحت... تحت هذا، تعرفين ذلـك.> واضعة يدها على جذع شجرة. <يا ترى ماذا يسمّي نفسه؟ أعتقد أنه لا يحمل إسما... أوه، بالطبع لا إسم له.>) محاولة أن تتذكر كلمة للمكان الذي هي فيه، وعلى دأبها في أن تشمل تجربتها من الواقـع بكلمات، تكتشف آليس فجأة أن لا شيء <يحمل> إسما: بأنه ما لم يمكنها تسمية شيء، سيظل ذلك الشيء بلا إسم، موجوداً لكنه صامت، غير ملموس مثل شبح. أيجب عليها تذكّر هذه الأسماء المنسية؟ أم عليها أن تبتدعها بنفسها، جديدة خالصة ؟ هنا ، مشكلة محيّرة منذ الأزل.

بعـد أن خلق آدم (من تراب الأرض) وأسكنه جنة عدن شرقا (كما نقرأ في الفصل الثاني من سِفْر التكوين)، خلق الرب الإله كل بهيمة على الأرض وكل طير في السماء وجاء بها الى آدم ليرى ماذا يسميها؛ ومهما كان الإسم الـذي أطلقه آدم، (كان هو الإسم لذلك). لقـرون، إحتار الباحثون حول هـذا التبادل الغريب. أكان آدم في مـكان (مثل غابة المرآة) حيث كل شيء بـلا إسم، وكان يُفترَض أن يخـترع اسماءً للأشياء والكائنـات التي رآها؟ أكان ينبغـي عليه معرفتها، ولفظ أسماءها مثل طفـل يرى أول مرة كلبا او يرى القمر؟

ومــاذا نعني نحن بـ <إســم>؟ هذا السؤال، أو ســؤال شبيه به، يُطرح في «عبْر المرآة». بعد بضعــة فصول من عبور الغابة المجهولة الإسم، تلتقي آليس الشخصية الحزينة للفارس الأبيض، ذاك الذي، على طريقة الناضجين المتسلطــة، يقول لها أنه سيغني لهــا أغنية كي (يواسيهــا). (إسم الأغنية)، يقول الفارس، يدعى «عيون سمك القد»:

(أوه، هذا هو إذن إسم الأغنية؟) قالت آليس، محاولة أن تبدي الإهتمام.

(لا، لم تفهمــي)، قــال الفارس، وبــدا مغيظا قليلا. (هــذا ما يدعى به الإسم. الإسم في الواقع هو «الرجل الشيخ الشيخ»).

(إذن، أكان علــى ان أقول: <هذا ما تدعى بــه الأغنية>؟)، صححت آليس نفسها.

(لا، لم يكــن عليــك ذلك: هــذا شيء آخــر تماما! الأغنيــة تدعى «طرق ووسائل»: لكن هذا ما تدعى به فقط، كما تعرفين!)

(وماهــي هذه الأغنيــة إذن؟) قالت آليــس، التي أصابها في هــذه الأثناء الدوار تماما.

(كنــت سأصل الى ذلك)، قال الفارس. (الأغنية هي في الواقع «جلوس عند بوابة»، واللحن هو من إختراعي أنا).

ثبــت في النهايــة أن اللحن لم يكن من إختراعه هو (كمــا أشار الى آليس) ولا الفــروق الدقيقة للفارس بين ما يسمى بــه الإسم، والإسم بحد ذاته، بين الشيء المسمــى، والشيء بحد ذاته؛ هذه الفروقات قديمة قِدَم تفسيرات سفْر التكويــن. العالم الذي أدخِل فيه آدم، كان أيضا خاليا من كَلمات آدم. كلَ ما رآه آدم، كل مــا أحسّ به، كما كل ما أبهجــه أو أخافه، كان يعرض له نفسه (مثلمــا في النهاية لكل واحــد منّا) عبْر طبقات من أسمــاء، أسماء تحاول بها اللغــة أن تكسي عري التجــارب. لم تكن مصادفة أن آدم وحواء، في اللحظة

التـي فقدا فيهـا براءتهما، كان مجبرين على إرتداء جلديـن (كي يمكن)، وفقا لواحـد من مفسّري التلمود، (أن يتعلما من كانا هما من خلال الشكل الذي غطاهما). الكلمات، أسماء الأشياء، تمنح للتجربة شكلها.

التسميـة هي مهمة كل قارئ. الآخرون الذي لا يقرأون يجب أن يسمّوا تجاربهم بأفضل طريقة ممكنة، بانين مصادر لفظية، إذا جاز القول، من خلال تخيّـل كتبهم الخاصة بهم. في مجتمعنا، الذي يحتل فيه الكتاب دورا مركزيا، حرفـة القـراءة تشـير الى دخولنا الى طـرق القبيلة، مـع كل رموزها الخاصة ومطالبها، متيحة لنا مقاسمة المصدر المشترك للكلمات المدوَّنة؛ لكن سيكون من الخطـأ التفكـير بالقراءة كنشـاط حسّي محضـ. بالعكس: قـال ستيفان مالارميـه أن واجب كل قـارئ كان (تنقية معنى كلمـات القبيلة). في سبيل ذلك، على القرّاء أن يجعلـوا الكتب كتبهم الخاصة. في المكتبات اللانهائية، القـرّاء، شأنهم شـأن لصوص الليل، يسرقـون الأسماء، المبتكـرات الواسعة والعجيبة، البسيطة جدا مثل <آدم> وغير ممكنة التصديق مثل

<رومبلستيلسكـين>[٥]. وصَـفَ دانتـي لقاءه مع ثـلاث بهائم في غابة مظلمـة، (في منتصف درب الحياة)؛ بالنسبة لقرّائه، تغدو تلك الحياة النصف مجتازة حياتهم هم، وأيضا مرآة لغابة أخرى، مكان أبصروه يوما في طفولتهم، غابة تملأ احلامهم بروائح الصنوبرة والثعلب. يصف جون بنيان كيف ركض كريستيـان هاربا من منزله، وإصبعيه في أذنيه كي لا يسمع إلتماسات زوجته وأولاده، ويصـف هوميروس كيف أجـبِر اوليسيس، موثقا على سارية، على الإصغاء الى غناء السايرانات[٦]؛ قارئ بنيان وهوميروس يطبق هاته الكلمات

(٥) شخصية وعنوان لحكاية خرافية ألمانية، جُمِعت من قبل الأخوان غريم عام ١٨١٢.

(٦) كائنات أسطورية (عند الأغريق) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. [المورد].

على صمـم معاصرنا، بروفـروك[٧] المحبوب. وصفَت إدنـا سانت فنسنت ميلاي نفسها بـ (منزلية جـدا كما الصحن). والقارئ هو الذي يسمي أواني الطبـخ اليومية، تلك التي ترافق وجباتنا، بالصينـي، فتكتسب معنى جديدا. (السفسطة الفطرية عند الانسان!) يشتكي كارل ماركس (كما هو مستشهد مـن قبـل فردريك انجلز في كتـاب « أصل العائلـة «): (تغيير الأشياء بتغيير أسمائها!) مع ذلك، مع إحترامنا لماركس، هذا هو بالضبط ما نفعله.

كمـا يعرف كل طفل، عالم التجربة (كما غابة آليس) هو بلا إسم، ونحن نطـوف فيـه في حالة مـن الإنذهـال، رؤوسنا مـلأى بغمغمات مـن معرفة وحدس. الكتب التي نقرأ، تعيننا على تسمية حجر أو شجرة، لحظة من فرح أو قنوط ونَفَس لشخص حبيب أو صفير عال لطير، بإلقائها ضوءً على مادة، إحساس، إدراك، قائلة لنـا ان هذا هو قلبنا بعد تضحية طويلة جدا، أن هناك حارس يقظ لعـدن، أن ما سمعناه كان الصوت الـذي غنّى قرب دير القلب الأقدس. هذه الإستنارات أحيانا تنفـع؛ الترتيب الذي يكون عليه التجريب والتسمية لا يهم كثيرا. قد تأتي التجربة أولا و، ربما بعد سنوات كثيرة، سيجد القـارئ الإسـم الذي يدعوها بـه في صفحات «الملك لـير». أو قد تأتي في الأخـير، وبصيص من ذاكرة سيُبْرِز صفحة كنّا إعتقدنا أننا نسيناها في نسخة باليـة من «جزيرة الكنز». ثمة أسماء ملفقة من قبـل الكُتّاب، يرفض القارئ أن يستخدمهـا لأنها تبدو غير ملائمة، أو مبتذلـة، أو طنّانة جدا وكبيرة على الفهـم اليومي، فهي لذلك منبوذة أو منسية أو تكون محفوظة في مكان ما في الذاكرة مـن اجل لحظة من رؤية واضحة (كما يأمل القارئ) ستطلبها يوما. لكنها أحيانا تساعـد القارئ على تسمية غير القابل للتسمية. (أنت تريده أن يعـرف ما لا يمكن أن يكـون منطوقا، ويأتي بإجابة كاملـة، في نفس اللغة)،

---

(٧) من قصيدة تي أس اليوت «عن أغنية الحب لجَي آلفرد بروفروك».

يقــول توم ستوبارد في «اختراع الحب». بين الفينــة والفينة، يمكن لقارئ أن يجد على الصفحة تلك الإجابة الكاملة.

الخطـر، كما كان آليس والفارس الأبيض يعرفان، هـو أننا أحيانا نخلط بـين إسم وما ندعوه إسمـا، بين شيء وما ندعوه شيئـا. الأطياف اللبقة على صفحـة، التي نلقّب بها العـالم بسهولة كبيرة، هي ليست العالم. قد لا يكون هنـاك أسمـاء تصف تعذيب إنسان، ولادة طفل. بعـد خلق ملائكة بروست أو عندليـب كيتس، يستطيع الكاتـب أن يقول للقارئ، (بـين يديك أودع روحـي)، ويترك الأمر عند هذا الحد. لكن كيف سيكون القرّاء مساقين بهذه الأرواح المودعة ليجدوا طريقهم في واقع الغابة الذي لا يُوصَف؟

القـراءة المنهجية قليلة النفـع. متابعة قائمة كتب رسميـة (كلاسيكيات، تأريخ أدب، قـراءات مُراقَبة أو مزكّاة، فهرست مكتبة) يمكن أن يُسفِر عنها، بالصدفـة، إسمـا نافعا، طالما وضعنـا نصب أعيننا الدوافـع وراء وضْع هذه القوائـم. لكـن أفضل المرشدين هـي الأهواء – ضعْ ثقتـك في المتعة وإيمانك بالعشوائيـة – التي تودي بنا الى حالة موُقتة من الرضا، متيحة لنا غزل خيوط الذهب من الكتان.

ذهـب من كتان: في صيف ١٩٣٥ مُنِـح الشاعر اوسيب مانديلستام من قبـل ستالين (على إفتراض أنها مكرمـة) أوراق هوية صالحـة لثلاثة أشهر، مرفقـة بإجازة للسكـن. وفقا لزوجتـه، ناديجدا مانديلستـام، جعلت هذه الوثيقـة الصغيرة مـن حياتنا أكثر يسرا. حدث أن صديقـا لمانديلستام، الممثل والكاتـب فلاديمـير ياختنوف، جـاء بالصدفـة الى مدينتهمـا. في موسكو، كان هـو ومانديلستام يتسليـان بالقراءة في دفاتر التمويـن، في سعي لتسمية الفردوس المفقود. وهاهمـا الآن يفعلان الشيء نفسه مـع أوراق هويتهما. وُصِـفَ المشهد في مذكرات ناديجدا «أمل مقابل أمل»: (لا بد من القول أن

التأثير كان حتى أكثر كآبة. كانا يقرآن في دفتر التموين الكوبونات على نحو منفـرد وعلى نحو جماعـي: <حليب، حليب، حليـب... جبن، لحم...> عندمـا يقرأ ياختنوف مـن أوراق الهوية، كان ينجـح في أن يُحدث تغيّرات منـذرة بسوء ومتوعدة في مقـام صوته: <أسباب الإصـدار... الإصدار... صـدرت من قبل... الفقرة الخاصة... إجازة السكن، إجازة السكن، إجازة السـ - كن...>)

كل القراءات الحقيقية هي هدّامة، ضد المزاج، كما إكتشفت ذلك آليس، القارئة السليمة العقل، في عـالم غابة المرآة لمانحي الأسماء المجانين. الدوقة، تسمّي الخردل (معدنا)؛ القـط شيشاير يخرخر ويسمّي هذا (هريرا)؛ رئيس وزراء كنـدي يقتلـع السـكك الحديد ويسمّي هـذا (تقدما)؛ رجـل أعمال سويسري يبيع البضائع المسروقة ويسمّي هذا (تجارة)؛ رئيس أرجنتيني يحمي القتلـة ويسمّي هـذا (صفحا). على أسماء مغلوطة مثل هـذه يمكن للقرّاء أن يفتحـوا صفحـات كتبهم. في حالات كهـذه من الجنون المقصـود، تساعد القـراءة علـى بلوغ ترابط منطقـي من الفوضـى. لا من أجـل ان تزيلها، لا مـن أجـل أن تطوّق التجربة داخـل بنى لفظية تقليدية، بل مـن اجل أن تتيح للفوضـى، على نحو مبـدع، تطوير طريقها المدوّخ. لا تثـق بالسطح المتألق للكلمات، بل نقّب في الظلمة.

الميثولوجيـا المفقِرة لعصرنا تبـدو خائفة من التوغل تحـت السطح. نحن نرتاب بعمق التفكير، نسخر من التأمل الطويل. صور من رعب تومض على شاشاتنـا، كبـيرة كانت أم صغيرة، لكننـا لا نريدها أن تتباطـأ بالتعليق: نريد أن نشاهـد عينـيّ غلوشستر[٨] تُقتلَع، لكن لسنـا ملزمين أن نبقى جالسين

(٨) شخصية من شخصيات مسرحية شكسبير «الملك لير».

لمشاهدة البقية من «لير». قبل فترة، كنت جالسا في المساء أشاهد التلفزيون في غرفة فندق، أقلّب في القنوات. ربما بمحض الصدفة، كانت كل صورة تبقى على الشاشة بضع لحظات وهي تعرض أحدهم يتعرّض للقتل أو الضرب، وجه ملتوي القسمات من ألم مبرّح، أو تعرض عربة أو مبنى يتفجران. فجأة، أدركت أن واحد من المشاهد الذي مررت به لا ينتمي الى مسلسل درامي أو فيلم بل الى نشرة أخبار عن الحرب في البلقان. من بين كل الصور، التي توهن بتراكمها من هول العنف، شاهدت، مصعوقا، شخصا حقيقيا يصاب بإطلاقة رصاص حقيقية.

قال جورج شتاينر أن الهولوكوست نقلت رعب جحيمنا المتخيَّل الى واقع من لحم وعظم متفحمين؛ يمكن ان يشير هذا النقل الى بداية عجزنا المعاصر على تخيّل ألم الآخرين. في العصور الوسطى، على سبيل المثال، صوِّرت عمليات التعذيب المرعبة للشهداء في عدد لا يحصى من اللوحات حيث تُشاهَد ببساطة كصور للرعب: كانوا منوَّرين باللاهوت (مهما يكن دوغماتيا، مهما يكن تلقينيا) الذي نشأوا منه والذي إستمدوا منه معنى، وكان القصد من تصويرهم إعانة القارئ على تأمل معاناة العالم المتنامية. ليس كل مشاهد سيرى بالضرورة ما وراء الشهوانية المَرَضية المحضة، لكن إمكانية تأمل أعمق كانت دائما حاضرة. في النهاية، يمكن لصورة أو نص أن يتيح فقط <خيار> القراءة الى مدى أبعد أو اكثر عمقا؛ هذا الخيار يمكن للقارئ أو المشاهد أن يرفضه بما أن النص أو الصورة بحد ذاتهما لا شيء سوى جرّات قلم على ورق، صباغ على قماش.

الصورة التي شاهدتها تلك الليلة لم تكن، كما أعتقد، أكثر من سطح؛ مثل نصوص إباحيّة (شعارات سياسية، فيلم بريت ايستون

ايليس[٩] «أمريـكان سايكو»، توافه إعلانية)، لا تقدّم شيئا سوى ما يمكن للأحاسيس أن تدركه فورا، فجأة، على نحو سريع الزوال، دونما مكان أو زمان للتأمل.

غابـة مـرآة آليس ليسـت مؤلفة من صـور كهذه: لها عمـق، تستلزم تفكـيرا، حتى لـو لم تعرض (أثنـاء سريانها) مفردات لتسميـة ما موجود فيها. تجربـة حقيقية وفن حقيقـي (مهما أضحت الصفـات غير مريحة) يشتركان في هذا: هما دائمـا أعظم من فهمنا، حتى أعظم من قدرتنا على الفهـم. حدّهما الخارجي هو لنا دوما بعيد المنال، كما وصفه يوما الشاعر الارجنتيني اليخاندرو بيزارنيك:

ومـاذا لـو كانـت الروح تسـأل، أمـا زال بعيـدا؟ عليـك أن تجيب: على الضفة الأخرى من النهر، لا هذه الضفة، تلك التي وراءها.

بوصـولي الى هذا الحد، كان لي الكثير من الموجهين: بعضهم غامرين، آخرون حميمون أكثر، العديد مسلّين جدا، قلّة منوّرين أكثر مما كنت أجرؤ على توقعه. تواصل كتاباتهم التغيّر في مكتبة ذاكرتي، حيث الظروف التي مـن كل نوع - عمر يمضي ونفاذ صبر، سماوات مختلفة وأصوات مختلفة، تفسـيرات جديدة وقديمة - تثابر على تغيـير كتب، شطب مقاطع، إضافة ملاحظـات على حواشـي، تبديل أغلفة، إختراع عناويـن. النشاط المثمر لهولاء الكتبيين الفوضويين يوسّع مكتبتي المحدودة الى ما لانهاية: بوسعي الآن إعادة قراءة كتاب كما لو كنت أقرأ واحدا لم أقرأه أبدا من قبل.

---

(٩) روائي امريكي ولد عام ١٩٦٤ في لوس انجلس، ثيمات رواياته في الغالب سوداوية، يكتب بطريقة بسيطة ومسطحة. قارن النقّاد روايته الأولى «أقل من صفر» برواية سالنجر «الحارس في حقل الشوفان» لكن لجيل الأم تي في! حوّلت معظم رواياته الى أفلام.

في بوشـ، منزلـه في كونكـورد، بـدأ ذو السبعين عامـا رالف والدو ايمرسـون يعاني من ما كان من المحتمل مرض الزهايمر. وفقا لكاتب سيرته كارلوس بيكر: (أمست بوش مكانا للنسيان... [ لكن ] القراءة، قال هو، كانت ما تزال <متعة متواصلة.> أكثر فأكثر أصبح مكتبه في بوش معتزله. تشبـث بالروتـين المريح للعزلة، قارئا في مكتبه حتـى الظهيرة وعائدا مرة أخرى بعد الظهر حتي يحين وقت التمشي. تدريجيا، فقد تذكّره لكتاباته الخاصـة به، وكان يبتهـج بإعادة إكتشاف مقالاته هـو: <هذه النصوص فعلا جيدة>، قال لإبنته).

شـيء مثل إعـادة الإكتشاف الذي حدث لايمرسـون يحدث لي الآن حـين أتناول من مكتبتي «الرجل الـذي كان ثيرزداي» أو «دكتور جيكل ومستر هايد»، فألتقيهما مثل آدم محييا زرافته الأولى.

أهذا كل شيء؟

أحيانـا، يبدو هذا كافيا. وسط الشك وأنـواع الخوف العديدة، خطر الضياع، التغيّر، الألم النابع من داخلنا أو من حولنا الذي لا يتيح لنا راحة، يعرف القـرّاء أنه توجد هنا وهنـاك، على أي حال، أمكنـة آمنة، حقيقية كمـا الورق منشّطة كما الحبر، تمنحنا سقفـا أثناء رحلتنا عبْر الغابة المظلمة المجهولة الإسم.

# مجال للشبح

(ذلك مهم جدا)، قال الملك، ملتفتا نحو المحلفين. كانوا بدأوا لتوهم بكتابة هذا على ألواحهم الاردوازية، حين قاطع الأرنب الأبيض: (غير مهم، هذا ما تعنيه جلالتكم بالطبع)، قال، بنبرة تنمّ عن إحترام شديد، لكنه مقطب الجبين وناظرا بإستهجان نحو الملك وهو يتحدث.
(غير مهم، بالطبع، ذلك ما أعنيه)، قال الملك على عجل، ثم واصل قائلا لنفسه بصوت خفيض، (مهم - غير مهم - غير مهم - مهم -) كما لو كان يحاول أن يرى أي كلمة تبدو أفضل.
كتب بعض المحلفين (مهم)، وبعضهم الآخر (غير مهم).
أمكن لآليس أن ترى ذلك، إذ كانت قريبة الى حد كافٍ لإلقاء نظرة على ألواحهم؛ (لكن هذا لا يهم كثيرا)، فكرت مع نفسها.

**« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ١٢**

## الى كوني رووك

لم يكن في نيتي ممارسة الكتابة. لسنوات ظل هذا الإغراء بعيدا عنّي، لا مرئـي. كان للكتب بالنسبة لي حضوراً قوياً كما لعالم حقيقي وسدّت كل حاجة ممكنة، سواء كانت تُقرأ علي بصوت عالٍ في البداية، أو فيما بعد حين كنت أقرأها بصمت لنفسي؛ كانت دائما تردد تأكيدها بأن ما تقوله لي سوف لن يتغير، بخلاف الغرف التي نمت فيها والأصوات التي كانت تتردد من وراء الباب. سافرنا كثيرا، أنا ومربيتي، بحكم عمل والدي في الحقل الدبلوماسي الارجنتيني، وكانت غرف الفنادق المختلفة، وحتى منزل السفارة في تل أبيب، أقلّ ألفة من صفحات كنت أندسّ فيها ليلة بعد ليلة.

بعد أن تعلمت القراءة، لم يعد هذا الإحساس بالعودة الى الوطن في عالم القصص يعتمد على جاهزية ممرضتي، تعبها، أو مزاجها، بل على نزوتي أنا وحدها، ومتى ما أحسست بالرغبة أو بالحاجة أعود الى الكتب التي كنت أحفظها عن ظهر قلب، متابعا على الصفحة الكلمات التي كانت تتلى في رأسي. في الصباح، تحت واحدة من النخلات الأربع أجلس متربعا في حديقة السفارة المسوَّرة؛ اثناء ركوبي السيارة الى الحديقة العامة البرية الواسعة، حيث كان السوّاح البرّيون يدبّون بجانب الكثيبات المزروعة بشجيرات الدفلى؛ خاصة في الليل، عندما كانت مربيتي، ظانة أنّي نائم، تجلس على ماكنة خياطتها الكهربائية، معانية من آلام غامضة في معدتها تبقيها يقظة على نحو معذِّب حتى ما بعد منتصف الليل، كنت أقرأ. لأصوات ماكنتها الرتيبة الإيقاعية، إذ تدير المقبض أماما وخلفا، للضوء الخافت الأصفر الذي تعمل على نوره، كنت أستدير نحو الجدار مع كتابي المفتوح وأتابع بطلا يشبه علاء الدين يدعى كلاينه موك، الكلب المغامر كروسو، العريس السلاب الذي يخدّر ضحاياه بنبيذ ثلاثي الألوان، المنحوستان كاي وغيردا، والساحرة وسنو وايت.

لم يخطر لي أبدا أنني يمكن أن أضيف شيئا من نفسي للكتب التي على رفّي. كل شيء أردته كان هناك من قبل، في متناول اليد، وكنت أعرف أنني إذا تمنيت قصة جديدة، فإن محل بيع الكتب، الذي لا يبعد سوى مسافة قصيرة على الأقدام من المنزل، لديه كتب لا تحصى أضيفها الى مخزوني. إختراع قصة، وهي مهمة بدت لي مستحيلة وقتئذ، كان يشبه محاولة خلق شجرة نخيل أخرى في الحديقة، أو تشكيل سلحفاة تكافح عبْر الرمال. أهناك أمل بالنجاح؟ والأهم من كل شيء، ما الحاجة الى ذلك؟

عدنا الى بوينس آيرس عندما بلغت السابعة من العمر، الى منزل واسع، مظلم، بارد على شارع مرصوف بالحصى، حيث صار لي غرفة خاصة

جاثمة علـى الشرفة الخلفية، ومنفصلة عن بقيـة غرف الأسرة. حتى ذلك الحـين، كنت أتحـدث الانكليزيـة والألمانية فقط. تعلمـت الحديث باللغة الاسبانيـة فأنضافـت الى رفوفي، تدريجيا، كتبا اسبانيـة. ولكني بقيت لا أشعر بأي حافز للكتابة.

الواجبات البيتية، بالطبـع، لا تُحسَب. <الإنشاء> كما كانوا يدعونه، الـذي يقتضي ملء عـدة صفحات حول موضوع معـين، يظل أقرب الى الريبورتاج منه الى الأدب الروائي. الخيال لم يكن مطلوبا. «صورة وصفية عن أحـد أفراد أسرتك»، «مـاذا فعلت يوم العطلـة»، «صديقي المقرّب» إستـدرّت نثرا حلوا الطيفا، مزينا بألـوان أقلام الرصاص الملوّنة مع وصف للشخصـ أو الحدث المعنيين علـى حد سواء، والـكل سيخضع للفحص الدقيـق للمعلم معينا الصواب ومصححا الأخطـاء الاملائية. مرة واحدة شططـت عن الموضـوع المفروضـ. كان العنوان المعطى لنـا هو «معركة بحريـة»، تخيّل المعلـم أن لتلاميذه نفس حماسته لألعـاب الحرب. أنا لم أقـرأ أبدا كتبا عن طيارين وجنود كانت تروق لزملائي التلاميذ، مسلسل «بيغلـز»[١٠] مثـلا، أو التواريخ المختصـرة لحروب العالم، المـلأى بصور الطائرات والدبابـات والمطبوعة على ورق خشن إسفنجي. أدركت أنني أفتقد تماما الى المفردات المطلوبة لهذه المهمة. لذلك قررت أن أفسّر العنوان علـى نحو مختلف، فكتبت وصفا لمعركة بين سمكة قرش وحبّار عملاق، مستوحـاة بـلا شك من رسـوم توضيحية مـن واحد من كتبـي المفضلة، «عشرون ألـف فرسخ تحت البحر». دُهشت من إكتشـاف أن إبداعيتي، بدلا من أن تسلّي، اغضبت المعلم الذي قال لي (وهو محق تماما) أنني كنت

---

(١٠) كنية لجيمس بيغلزوورث، طيّار ومغامر، بطل «مسلسل بيغلز» لكتب مغامرات مخصصة للفتية، كتبها دبليو إي جونز (١٨٩٣- ١٩٦٨).

أعـرف جيدا أن هذا لم يكن ما قصده هـو. أعتقد أن تلك كانت محاولتي الأولى لكتابة قصة.

حفّـز الطموح على محاولتي الثانية. كل عام، قبل بدء العطلة الصيفية، تعرض المدرسة بشكل مبهم مسرحية وطنية، نموذجية وبليدة. قررت أنني أستطيـع كتابة شيء هو على الأقل ليس أسوأ من هذه الدرامات التربوية، وذات أمسيـة بعد العشـاء، جلست وألّفت مسرحية حـول طفولة واحد من رؤسائنا القدامى، شهير، مثـل واشنطون، لأنه لم ينطق بأكاذيب أبدا. يُفتتـح المشهـد على صبي يواجه حـيرة في إتهام رفيق اللعـب أو الكذب علـى والديه؛ المشهد الثاني يصوّره مخترعا قصة لحماية صديقه؛ في الثالث، يعـاني بَطَلي من وخزات ضمير معذبة؛ في الرابع، يعترف صديقه المخلص بجريمته المروّعة؛ المشهـد الخامس يعرض بطلنا نادما على كذبته، وبالتالي يتفـادى الحيرة الحقيقيـة. حملت المسرحيـة عنوانا لم يكـن مُلْهِما حقا، لكنه على الأقل واضح: «الواجـب أم الحقيقة». قُبِلت المسرحية ومُثِّلت، وجرّبت انا للمرة الأولى إثارة قـراءة الكلمات التي كتبتها يتلوها بصوت عالٍ شخص آخر.

كنت حينذاك في سن الثانية عشرة، وشجعني نجاح التجربة على محاولة تكرارها. كتبت «الواجب أم الحقيقة» في بضع ساعات؛ وفي بضع ساعات أخرى حاولت كتابة محـاكاة «غلام الساحر المتمهّن» (مستوحاة من فيلم ديزني «فانتازيـا»)؛ دراما دينية كان فيها بوذا، موسـى، والمسيح الأبطال الرئيسيين؛ وإقتباس عن «فالادا، الحصان الناطق»، المأخوذة عن حكايات الأخوين غريم. لم أنهِ أي واحدة منها. أدركت أنه لو كانت القراءة نشاطا كافيـا، ممتعا، يحدد فيه القـارئ والكتاب المختار معـا كثافتها وإيقاعها، فالكتابـة في المقابل هـي مهمة محتاجة لجهد جسدي، متعبـة، دقيقة يقدم فيها الإلهام فعلا متعة متفرّدة، ولكن الإلهام هو فقط بمثابة الجوع والمذاق

لطبخة: مجرد نقطة انطلاق ومقياس، لكنه ليس النشاط الرئيسي. ساعات طـوال، مفاصل متيبسة، قدمـان مُوْجَعتان، يدان متشنجتـان، حرارة أو بـرودة مكان العمل، الكـرب من فقدان الأجزاء المقوّمـة، الخزي بسبب الإفتقـار الى البراعة، البصـل الذي يجعلك تبكـي، والسكين الحادة التي تشـرّح أصابعك هي كلهـا موجودة في المخزن متاحـة لأي شخص يريد تحضـير وجبة طيبة أو كتابة كتاب جيـد. في الثانية عشرة من العمر لم أكن مستعـدا للتفرّغ لكتابة قطعة واحدة حتـى لأمسيتين. ما الداعي؟ راضيا، ثبتّ نفسي من جديد في دور القارئ.

تواصل الكتب غوايتي، وأحب أي شيء يمت بصلة اليها. أثناء مراهقتي في بوينسـس آيرس، كنت محظوظا تمامـا أن ألتقي مصادفة بعدد من الكُتّاب المعروفين. أولا في محل بيع كتب انكليزية– ألمانية حيث عملت بعد ساعات المدرسة، وفيما بعد في دار نشر صغيرة حيث كنت أتمرّن كمحرر، إلتقيت خورخه لويس بورخس، ادولفو بيـوي كاسارس، سيلفيا اوكامبو، مارتا لينشـس، ادواردو ماليّا، خوزيه بيانكو، وآخرين كُثر. أحببت رفقة الكُتّاب ومع هذا كنت خجولا جدا بينهم. كنت، بالطبع، تقريبا غير مرئي بالنسبة لهـم، لكن بين الحين والآخـر كان أحدهم ينتبه لي ويسأل: (هل تكتب؟) كان جوابـي دائما (كلا). لا لأنه لم أتمـن، أحيانا، أن أكون مثلهم ويكون أسمـي على كتاب قد ينال إعجاب الناس. كان الأمر ببساطة أنني كنت مدركا، بوضوح شديد، أن لا شيء يمكن أن أنتجه يوما يستأهل أن يوضع علـى نفس الرفّ بجانب الكتب التي أحبهـا. تخيّلْ كتاب يمكن أن أكتبه يلاصـق غلاف رواية لجوزيف كونـراد أو فرانز كافكا، هو أمر ليس فقط غـير وارد بل غير لائق. حتى الفتى المراهق، برغم كل عجرفته الغامرة، لا يفتقر إلى الحسّ بالسخرية.

لكنـي كنـت أستمـع. سمعـت بيـوي كاسارسـس يناقشـ الحاجة الى

العمـل بعناية على الأحداث المتعاقبة للقصة كـي نعرف بالضبط أين تتجه الشخصيات، ومن ثم نخفي الآثار، تاركين ففقط علامات للقرّاء ليعتقدوا أنهـم يكتشفون شيئا خفياعن الكاتب. سمعـت اوكامبو تشرح سبب أن تراجيديـا الأمور الصغيرة، لأناس عاديـين، كانت مؤثرة أكثر من تراجيدا شخصيـات معقـدة وقوية. سمعـت لينش تتحدث بحـب، بحسد، عن تشيكوف، ودينيفي عن دينو بوتزاتي، وماليّا عن سارتر ودوستويفسكي. سمعت بورخس يفكك قصـة لكبلنغ الى أجزائها العديدة ويعيد جمعها، مثـل الساعاتي فاحصـا آلة عتيقة دقيقـة. سمعت هـؤلاء الكُتّاب يروون لي كيـف انجـزت الأشياء التـي قرأتهـا وأحببتها. كنت كمـا الواقف في ورشـة سامعا الحرفيين الماهرين يتناقشون حـول المواد الأقوى، التركيبات الأفضل، الطرق الفضلى والتدابير التي يُصنع بها الشيء ليتوازن على زاوية صعبـة، ويظل يتكتك الى مـا لانهاية، أو كيف يمكن للشيء أن يكون مبنيا بحيث يبدو رقيقا وبسيطا على نحو مستحيل ومع هذا يحمل عددا هائلا من زنـبركات وعجلات مسننة معقدة. إستمعـت لا في سبيل تعلّم حرفة جديدة بل كي أعرف حرفتي على أفضل وجه.

في عـام ١٩٦٩، بعد قـراري أن لا أتابع دراسـة جامعية، رحلت الى أوربا ومارست على نحو مشتت أعمالا مستقلة لعدد من الناشرين. كانت الأجـور سيئة، ولا تكفي سـوى لوجبات قليلة في الاسبـوع. ذات يوم، سمعـت أن صحيفـة أرجنتينية تعرض جائزة مقدارهـا خمسمئة دولار لأفضـل القصص القصـيرة. عزمت علـى المشاركة. كتبـت بسرعة، في الاسبانيـة، أربـع قصص يمكـن أن تُقرأ، ومضبوطـة في الشكل، لكن بلا حياة. سألت سيفيرو سـارداي، الذي كنت إلتقيته في باريس والذي كان يكتب باسبانية باروكية، غنية، ملأى بالإحالات الأدبية، أن يقرأ قصصي. أخـبرني انها رديئة جدا. (أنت تستخدم الكلمات مثل محاسب)، قال. (لا

تدع الكلمات تعمل عنك. لديك هنا شخصية يسقط أرضا ويفقد واحدة من عدستيه اللاصقتين. تقول أنه رفع نفسه <نصف أعمى> من الأرض. فكّرْ جيدا. الكلمة التي تريدها هـي «سِّيكلوب»[١١]) كتبت مطيعا كلمة <سيكلـوب> في القصة وأرسلتهـا مع نصيبي من القصص. بعد شهور، سمعـت أنني فزت. أحسست بالخجل أكثر من الفخر، لكني صرت قادرا على تناول وجبات ملائمة لعدة شهور.

مع هـذا، لم أكن عازما بعـد على الكتابة. خربشـت بضعة مقالات، بضعـة قصائـد، جميعها قابلـة للنسيان. لم تكن روحي فيهـا. مثل امرئ يحـب الموسيقى ويحـاول العزف على البيانـو، متعهـدا بالتجربة بدافع الفضول أكـثر منها بدافع الهوى، ليرى كيف تُنجَـز. ثم توقفت. عَملتُ للناشريـن، إخترت مخطوطات وأشرفت عليها حتـى وصلت الى الطباعة، إقترحـت عناوينا لكتب نـاس آخرين وجمعت انطولوجيـات من أنواع مختلفـة. كل شيء قمت به كان دائمـا في مجال قدرتي كقارئ. (كان النبي داوود موهوبا وعَرِف كيف يؤلف المزامير. وأنا؟ ماذا أستطيع فعله؟) سأل الحاخام أورين في القرن الثامن عشر. كان جوابه: (أستطيع أن اتلوها).

نشـرت كتابـي الأول عـام ١٩٨٠. «مُعْجَـم الأمكنـة المتخيَّلـة»، ثمـرة عمل مشـترك مع جيـاني غودالوبي، محرر ملهـم تعرّفت عليه حين كنـا نعمل لنفسـس الناشر الايطـالي. فكرة الكتـاب كانت فكـرة جياني: دليـل جاد لبلـدان خيالية، قرأنا مـن أجلها أكثر من ألفـي كتاب، بنشاط لا يملكـه المـرء الا اذا كان شابا. كتابـة «المعجم» لم تكن مـا أدعوه اليوم كتابـة: أنها أكثر شبها بتعليـق على الكتب التي نقرأهـا، ووصف تفصيلي

---

(١١) عملاق من جيل من العمالقة ( في الأساطير اليونانية ) ذو عين واحدة في وسط الجبين. [ المورد ]

لجغرافية، عادات، تاريخ، نباتات، وحيوانات أمكنة مثل أوز، روريتانيا، كريستيانوبولس. كان جياني يرسل لي ملاحظاته من ايطاليا، وكنت أكتب ملاحظاتي وأترجمها الى الانكليزية ومن ثم أعيد صياغة حصتي من فقرات المعجم، نثابر دوما على اسلوبنا اسلوب بيديكر[١٢]. لأننا نستخدم كلمات لعدد كبير من الأشياء، تصبح الكتابة مختلطة بسهولة مع أنشطة أخرى: البناء، القصّ، الإعلام، الدردشة، الجزم، النقد، الحديث الحلو، إصدار الأحكام، الإعلان، الهداية، الوعظ، الفهرسة، الإخبار، الوصف، الإيجاز، تدوين الملاحظات. نؤدي هذا المهام بمساعدة الكلمات، لكن لا واحدة منها، وانا على يقين، تؤسس كتابة. بعد سنتين، في ١٩٨٢، وصلت الى كندا. إعتمادا على «المعجم»، طُلِبَ مني نقد الكتب للصحف، الحديث عن الكتب في الراديو، ترجمة الكتب الى الانكليزية، ونقل الكتب الى مسرحيات. كنت راضيا تماما. مناقشا الكتب التي كانت مألوفة لي ولأصدقائي فى شبابي لكنها جديدة على القارئ الكندي، أو قارئا للمرة الأولى الكلاسيكيات الكندية التي عكست على نحو مبهم صورة كلاسيكيات أخرى من ماضيّ، عثرت على المكتبة التي كانت لي وأنا في الرابعة أو الخامسة من العمر والتي كانت تواصل النمو كل ليلة، على نحو طموح، لا يلين. كانت الكتب ما تفتئ تنمو حولي. الآن، في منزلي في تورنتو، غطّت كل جدار، إحتشدت في كل حجرة. بقيت تنمو. لم أكن أنوي بالمرّة إضافة كتبي الخاصة الى هذه المكتبة المتضخمة.

بدلا من ذلك، مارست أشكالا مختلفة من القراءة. الإمكانيات التي

---

(١٢) دليل السائح، وهو في الأصل إسم من سلسلة أصدرها كارل بيديكر ( ١٨٠١- ١٨٥٩ ).

أتاحتهـا لي الكتـب كانـت وافرة. علاقـة العزلة لقارئ مـع كتبه تتفرّع الى دزينـة من علاقات إضافية: مع الأصدقـاء الذين نناقش معهم الكتب التـي نحب، مـع بائعي الكتـب (القلّة منهـم الذين بقوا أحيـاء في عصر السوبرماركـت) الذين يقترحون عناوينا، مع الغرباء الذين يمكن أن نجمع لهم مختارات. إذ نقرأ ونعيد القراءة عبْر السنين، تتعدد هذه الفروع ويرجّع أحدها صدى الآخر. كتاب أحببناه في صبانا يعود الى ذاكرتنا عبْر صديق كنـا منذ زمن طويل نصحناه بقراءته، إعادة طبع كتاب كنا نظنّ أنّا نسيناه تجعله جديدا في أعيننا، قصة قرأناها في سياق معين تمسي مختلفة تماما حين تأخذ غلافا آخر. الكتب تستمتع بهذا النوع المتواضع من الخلود.

ثـم بالصدفة، بسبب سؤال لا جـواب له، تغير موقفـي أزاء الكتابة. (رويـت القصـة في مقال آخـر تتضمنه هذه المجموعـة، «في الذاكرة») كشـف صديق لي، ذهب الى المنفى أثنـاء حكم الدكتاتورية العسكرية في الارجنتين، أن واحدا من مدرّسي مدرستنا الثانوية، شخص ساهم بشكل أساسـي في تنميـة حـب الأدب في نفسـي، كان يبلّغ طوعيـا عن الطلبة للشرطة العسكرسـة، عارفا أنهم يمكن أن يتعرّضـوا للإعتقال والتعذيب وأحيانـا للقتـل. هذا المدرّس كان هو الذي يحدثنـا عن كافكا، عن راي برادبوري[١٣]، عن جريمة قتل بوليكسينا[١٤] في قصص الفروسية الاسبانية مـن القرون الوسطى (ما زال بوسعي سماع صوته وأنا أقرأ الأسطر) التي تبدأ مع:

---

(١٣) راي دوغلاس برادبوري (١٩٢٠ – ٢٠١٢)، أمريكي، كاتب روايات خيال علمي ورعب. أشهر رواياته «فهرنهايت ٤٥١».

(١٤) هي إبنة بريام ملك طروادة، كانت مخطوبة لأخيل الذي قتله باريس شقيقها في معبد ابولو حيث كان سيتم الزواج. قتلها نيوبتوليموس إبن اخيل على قبر أبيه، ورواية تقول أنها إنتحرت على قبر أخيل.

A la qu'el sol se ponía
en una playa desierta
yo que salía de Troya
,por una sangrienta puerta
delante los pies de Pirro
...vide a Polyxena muerta

بعــد هذا الكشــف، واجهت خيــارا مستحيلا، أما أنــكار أن دروسه كانــت ذات قيمة أو أغلاق عينيّ عن شــر أعماله، أو (بدا ذلك مستحيلا) إدراك أن المركّــب الرهيــب للإثنــين موجود في نفســ الشخص. لإعطاء شكل على هذا السؤال، كتبت رواية «وردت أخبار من بلاد أجنبية».

حســب ما كنت أسمعه، اغلــب الكُتّاب يعرفون مــن عمر مبكر جدا أنهــم سوف يكتبون. شــيء، جزء من أنفسهم يصبــح معكوسا في العالم من حولهــم، بالطريقة التي يراهم بها الآخرون أو بالطريقة التي يرون بها هــم أنفسهم يضفون كلماتا على الأشياء اليوميــة، يقول لهم أنهم كُتّاب، نفس الشــيء الذي يقول لأقرانهــم أنهم أطباء أو طيّــارون. شيء يقنعهم بأنهم أختــيروا لهذه المهمة الخاصة وأنهم عندما يكــبرون سيُدمغ إسمهم على غلاف كتاب، مثل شارة حاج[١٥]. أعتقد ان شيئا قال لي أنني سأكون قارئــا. اللقاء مع صديقي المنفي حدث عــام ١٩٨٨؛ لهذا فكرة أن أكون كاتبــا لم تصبح ممكنة على نحو قوي قبل ان أبلغ الأربعين. الأربعون هي زمن التغيير، الوقت الذي نستخرج فيه من خزانات الذاكرة العتيقة الأشياء التي خلفناها وراءنا، وكانت مقصية في الظلام، ومواجهة قواها الكامنة.

(١٥) شارة مصنوعة من القصدير، كان يرتديها الحجاج الرومان الكاثوليك في القرون الوسطى.

كان عزمـي واضحـا. إن تكـن النتائج غير ناجحة فذلـك لا يغيّر من طبيعـة هـدفي. الآن، أخـيرا، أردت أن أكتـب. أردت أن أكتـب رواية. أردت أن أكتـب روايـة ستوضـع في كلمـات - كلمات أدبيـة، كلمات تشبـه تلك التي شكّلت الكتب التي على رفوفي، كلمات برّاقة - تبدو لي مـن المستحيل أن تكون منطوقة. حاولـت. في الفسحة بين وظائف لقمة العيش، في الصبـاح المبكر أو في آخر الليل، في غـرف الفنادق والمقاهي عندما يضطرني واجب الى السفر. كنت أجمّع مقاطعا من قصة عن إنسان ذي طبيعتين، أو عن طبيعة وحيدة مقسّمة. «دكتور جيكل ومستر هايد»، التـي قرأتها أثناء ليلة رهيبة واحدة حين كنت في سن الثالثة عشرة، لم تكن أبدا بعيدة عن أفكاري. أحسست بحاجة شديدة الى وقت غير منقطع كي أستمرّ بالعمل على روايتي، وان لا أفقد السرعة، تطوّر الأحداث، المنطق، و، أكـثر من أي شيء آخر، الإيقاع. أقنعت نفسي بأني أستطيع الإستئناف بعـد أيام أو أسابيع من المقاطعـة. تظاهرت بأن النقص في التركيز كان غير مهم وسأكون قادرا علـى المواصلة حيث توقفت، تماما مثل مواصلة قصة كنـت أقرأهـا في المكان الذي وضعت فيه المؤشّـرة. كنت مخطئا، فالنقص الى الوقت غـير المقاطَع لم يكن السبب الوحيـد لفشلي. دروس الأساتذة أثنـاء مراهقتي بدت لي الآن بلا نفع. بضعة مشاهد كان لا بأس بها، لكن الرواية لم تكن كذلك.

كانـت تنقصنـي البراعة. يمكن للقـارئ أن يعرف متى تـؤدي الجملة وظيفتهـا أو لا، عندما تتنفس، تنهض وتسقط على إيقاع المعنى الذي تعبّر عنـه، أو عندما تكون الجملة متيبسة، كما لـو أنها محنطة. يدرك هذا أيضا القـرّاء الذين يتحوّلون الى كُتّـاب، لكنهم لا يستطيعون أبـدا تفسيره. ما يستطيـع الكتّاب فعله هو تعلم قواعد النحو والهجاء، وفن القراءة. سوى هـذا، أي تفوق قد ينجزوه سيكون ثمرة فعلهم ببساطة ما يحاولون فعله،

تعلّـم الكتابة بالكتابـة، في حلقة مفرغة جميلة تنـوِّر نفسها في كل دورة جديـدة. (هناك ثلاث قواعد لكتابة كتاب جيد)، يقول سومرست ماوم. (لسوء الحظ، لا أحد يعرف ما هي).

لــكل شخص تجربة حياة؛ الموهبة في تحويلها الى <تجربة أدبية> هي مايفتقدهــا أغلبنا. وحتى لو كان لنا تلــك الموهبة الخيمائية، فأي تجربة يُتــاح للروائــي أو الروائيــة إستخدامها في محاولة لروايــة قصة؟ موت الأم، مثــل الراوية في رواية آليس مونــرو «ماتريا»؟ رغبته الآثمة، كما في روايــة توماس مان «مــوت في فينيسيا»؟ دم شخـص حبيب، مثل السيــد الذي يـرى تابعه مقطــوع الرأس ويفكّر كم هــو جميل اللون القرمزي على الأرضية الخضـراء، في رواية مارغريت يورسنار «كيف نجــا وانغ فو»؟ هل هو مخوَّل بإستخدام حتــى الأسرار الحميمة لعائلته، لأصدقائه، لاولئك الذين وضعوا ثقتهم فيه ويمكن أن يروِّعوا بمشاهدة أنفسهــم يتحدثون بــكلام خصوصي أمام جمهور مــن القرّاء؟ عندما كانـت الروائية ماريــان آنجل تسمــع، برفقة كُتّاب آخريــن، عن شيء يروق لها، مهمــا كان سرّيا، فإنها تصرخ، (هــذا لي!) مطالِبة لكتابتها بالأخبــار المثيرة. من الواضح أنه في مملكة الكتابة ليس ثمة قيود عادية على الصيد والجمع.

أنــا، أيضا، حاولــت أن أعمل مــن التجربة، باحثا عــن اللحظات والأحــداث لأؤثث الشيء الذي كنت أستدعيــه من الظلال. إخترت لشخصيتــي الرئيسيــة وجــه رجــل رأيــت صورته يومــا في الجريدة، وجه عطــوف، لطيف، ذكي، والذي إكتشفت فيمــا بعد أنه يعود الى

كلاوس باربي[١٦]. ذلك الوجه المضلّل يلائم شخصيتي تماما، كما فعل الإسم، بيرينســ، إسم إستعرته من جنتلمان غريــب إلتقيته على سفينة مــن بوينس آيرس الى أوربــا، وهو كاتب كان من عادتــه السفر ذهابا وايابا عبْر الأطلنطي، لايقضي ابدا وقتا في ميناء المكان المقصود. روى لي ذات ليلــة، كنــت أعاني فيها من نزلة برد حــادة وحمى عالية، قصة لافكاديو، الذي إرتكب فعلا لا مبرر له برمي ميدي الساذج من قطار منطلــق في رواية جيد «أقبية الفاتيــكان». وصفت الجزائر على أساس ذكرياتــي عن بوينس آيرس (مدينة فرنسيــة زائفة أخرى على البحر)، وكيبيــك الشمالية علــى أساس ذكرياتي عن زيــارة الى بيرسي. لوضع نهاية للقصة، إحتجت الى وصف أعمال رجل مهنته التعذيب، لكن لا التعذيــب نفسه. تخيّلت أحد مــا يطبّق الطرق الوحشية لا على إنسان بــل على جماد، شــيء بلا حياة. في ثلاجتي المهمَلــة كان يوجد ساق كَرَفســ قديم. تخيّلت ما سيكــون عليه لو عُــذِّب. على نحو عجيب إنتهــى المشهد الى أن يكون جيدا. لكن كان علــيّ بعد أن أجد كلماتا يســوّغ بها المعذِّب أفعاله. لم أعرف كيف أفعل ذلك. (عليك أن تضع نفســك في مكانه وتفكر مثلــه)، نصحتني صديقتــي الروائية سوزان ســوان. لم أكــن أعتقد أنّي قادر على ذلك. علــى نحو مخزٍ، أدركت أنه يمكنني التفكير بافكار المعذِّب.

لكن برغم لحظات قليلة ناجحة، ترددت الكتابة، تعثّرت، فشلت. محاولــة قول أن رجلا يدخــل غرفة، أو أن الضــوء في الحديقة تغيّر، أو أن الطفــل أحسّ بأنها كانت متوعِّدة، أو أي شــيء بسيط دقيق نعرّفه

---

(١٦) نيكولاس كلاوس ياربي ( ١٩١٣- ١٩٩١ ) ضابط نازي، كان يعمل في صفوف الغستابو، مسؤول عن الكثير من المذابح، وأطلق عليه لقب سفاح ليون.

(أو نؤمــن بأننا نعرّفه) في كل لحظة من كل يــوم، هو، كما إكتشفت، واحد من أكثر المساعي الأدبية صعوبة. نحن نعتقد أن المهمة سهلة لأن مستمعنــا، قارئنا له وزنه المعرفي ومن المفروض أن يحدس رسالتنا، أن (يعرف ماذا نعني). لكن في الواقع، الإشارت التي تمثّل الأصوات التي تنشّط الأفكار التي تستحضر الذاكرة التي تُخرِج التجربة الى النور التي تثير العاطفة، تتفتت تحت ثقل كل مايجب عليها حمله وتؤدي بالكاد، وبصعوبة، غرضها الذي صُمّمت من أجله. متى ما فعلتْ ذلك يعرف القارئ ان الكاتب نجح وهو ممتن للمعجزة.

يلاحـظ جِي كي تشسترتون في واحدة مــن مقالاته أن (في كل كتاب هنــاك خمس أو ســت كلمات مطمورة في مكان مــا والتي من أجلها في الواقع ستكون كل الكلمات الباقيــة مكتوبة). أعتقد أنه يمكن لكل قارئ العثــور عليها في الكتب التي يحبها حقــا؛ لست متأكدا من أن كل كاتب يمكنــه ذلك. فيما يخصّ روايتي، لدي فكــرة ضبابية عمّا يمكن أن تكون عليه تلك الكلمات، وأشعر الآن (سنوات كثيرة جدا بعد الواقعة) بانها لو خطرت لي في حينها في بداية العملية لكانت كافية.

الكتــاب الذي أنهيتــه لم يكن ما تخيّلتــه، لكن الآن أنــا أيضا كاتب. كنــت أنا أيضا (بالمعنى الحرفي) بين أيدي القرّاء الذين ليس لهم دليلا على وجودي ســوى كتابي، فقيّموني، إهتموا بــي، أو، على الأرجح، نبذوني دون أي إعتبــار لأي شــيء آخــر إستطعت تقديمه مــا وراء الحدود الضيقة للصفحــة. مَــنْ أنا؟ من كنت، مــاذا كانت آرائي، ما هــي مقاصدي، كم هــي عميقة معرفتي بالموضوع، كم كان مخلصا إهتمامي بالسؤال المركزي في الكتــاب – كانت هذه بالنسبة لهم مــبررات غير هامّة. مثل شبح محوّم مثابــر، يتمنى الكاتــب أن يقول للقارئ (بوسعــك الضحك على سخافة هــذا المقطع) أو (يمكنك البــكاء على هذا المشهد)، لكــن عندئذ سيكون

القــارئ ملزما بالجــواب: (ما دمت متلهفا على طــرح رأي، لماذا لاتبدي رايك أنت؟) أي شيء فشلت في نقله في روايتي كان هناك، ولا أي قارئ يحــترم نفسه يمكنه أن يوفّر، من لا شيء، الضحك أو الحزن الذي أغفلته. في هذا المشهد أنا دائما محيّر بالسخاء الذي يتفق عليه قرّاء معينون لإصلاح نقائص كتّاب فاشلين. ربما يجب أن يكون الكاتب لا مجرد كاتب متوسط الجودة بل رديئ برمته كي يثير هذه الإستجابة السامرية(١٧).

لا أعــرف مــاذا كان المسؤول – من العدد الكبير مــن النصائح المقدَّمة لي من كبــار الأدباء، الكتب التي تُحتذى مثــلا، الأحداث النموذجية التي شهدتهــا أو الأقاويل المخدِّرة التــي سمعتها خلال حياتي – عن صفحاتي القليلــة الناجحة. عملية تعلّم الكتابة تورث الحزن لأنها غير قابلة للتعليل. لا مقــدار العمل الشاق، الهدف الســامــي، المشورة النافعة، البحث الخالي من الأخطاء، التجربة الأليمة، حُسْن الإطلاع على الكلاسيكيات، الأذن الجيــدة للموسيقى، والــذوق في الأسلوب هي ضمانــة لكتابة جيدة. (لا قلــم، لا حــبر، لا منضــدة، لا غرفة، لا هــدوء، لا رغبــة)، كتب جيمس جويس الى أخيه في ٧ كانون الأول ١٩٠٦. فعلا.

شــيء، مساق بمــا كان يدعــوه الأقدمــون المُوْزيّــة(١٨) وندعوه نحن، بخجــل، الإلهام، يختار ويجمع، يقصّ، يخيــط، ويرفو سترة من كلمات ليكســو أي شــيء (فائق الوصــف أو غير هام) يحــرّك في أعماقنا شبحا. أحيانا، لأسباب، تظل أبدا غير واضحة، كل شيء يلائم: الشكل مضبوط،

---

(١٧) نسبة الى السامرة في فلسطين. وهنا تشير الى صفة الطيبة عند السامري الذي هو دائما على استعداد لمساعدة الآخرين دون مقابل (كما ورد في إنجيل لوقا).

(١٨) إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميثولوجيا الاغريقية). [ المورد ]

وجهـة النظر صائبة، النغمة والتلوين مناسبـان، وفي سطر أو مقطع يمكن للشبـح أن يكون مرئيا مكسوا بالريش بالكامل في كل غموضه الرهيب، غـير منقول الى أي شيء آخر، ليسـ في خدمة فكرة أو عاطفة، ليس حتى جـزءً من قصة أو مقالة، بل محض وَحْي: شـكل من الكتابة، وفقا للمجاز القديم، يكون مماثلا بالضبط للعالم.

في النصـف الأول من القرن الثامن عشـر، كان من المألوف في فرنسا لمرتادي المسرح، الأثرياء منهم، أن يدفعوا ثمن مقاعد لا قرب الاوركسترا أو في المقصـورات بـل علـى خشبة المسـرح، ممارسة شائعـة جدا الى حد أن هـذا الجمهور التطفلي كان يفـوق أحيانا عدد الممثلـين. أثناء العرض الأول لمسرحية فولتير «سميراميس»، كان هناك الكثير من المشاهدين على الخشبة بحيث أن الممثل الذي كان يؤدي دور شبح الملك نينوس تعثّر وكاد يسقـط، وبذلك أفسد مشهدا دراميا رئيسيا. وسط رنين الضحكات التي تلـت ذلك، يقـال أن فولتير نهض واقفا وصـرخ، (Place à l'ombre!) (إفسحوا مجالا للشبح!)

هـذه الحكاية مفيـدة. مثل خشبـة المسرح، حيـاة الكتابـة مركّبة من براعـة متوازنة، إضاءة إيحائية مضبوطة، توقيت صحيح، موسيقى دقيقة، والتركيبـة السرّيـة للمهـارة والتجربة. لأسبـاب مختلفة – المـال، المكانة، الصداقـة، والإلتزامـات العائلية – يَسمـح الكاتـب لحشد مـن المتطفلين بالجلوس على الخشبـة، فيصبحون عندئذ مساهمين لا إراديين – يحتلّون المكان، يفسـدون تأثيرا معينا، يعترضون الممثلـين – والذين يتحولون في النهايـة الى أعـذار، أسبـاب للفشـل، مشاغَلة محترمة، ومغريـات مبررة. النجاح في الكتابة (أعني كتابة شيء جيد) يتوقف على أشياء هشة صغيرة، ومهما كان حقيقيا أن العبقرية يمكنها ان تزيل كل العقبات – كتب كافكا تحفه الدبية في رواق منزل والـده العدائي وثِرفانتس إخترع دون كيخوته

في السجن – فأن مجرّد موهبة تتطلب أمكنة عقلية أقل إكتظاظا، أقل تقيدا، من مثل التي يسمح بهـا الكتّاب لأنفسهم عادة. الشبح بحاجة الى مجال. وحتى حينئذ، لا شيء مضمون.

في هـذه الأثناء، يقيّم القـارئ، الذي هو أنا، الكاتـب، الذي تدبرت بطريقة وأخرى أن أكونه، بتسامح مرح، حين يستنبط ستراتيجيات لحرفته الجديـدة. الشبح الذي يحـوم في الظلام هو قوي على نحو مطلق وهش، مغو على نحو هائل ومرعب قليلا، يومئ إليّ (أظنه يومئ) إذ أعبر من ضفة الصفحة الى الضفة الأخرى.

# حول أن تكون يهوديا

(حسنٌ، الآن رأينا بعضنا)،
قال وحيد القرن، (إن آمنت بي، سأؤمن بك. إتفقنا؟)

**«عبْر المرآة» الفصل ٧**

قلّما قرأت كتبــا بعناوين مثل «الهوية الفرنسية، مقال عن الذكورية»، «مــا معنى أن تكــوني امرأة». لهذا قــرأت، بشيء من الــتردد، قبل بضعة سنوات، نسخة من المقالة التحذيرية لآلان فينكيلكرو «اليهودي المتخيَّل». خلال واحدة من تداعي الأفكار السيريذاتية الغريبة التي يستدعيها كتاب مــا، خطر لي فجــأة، من مــكان بعيد وزمــن طويل، حدثا كنــت نسيته. ذات ظهــيرة، عندما كنــت في السابعة من العمر، راكبــا الحافلة في طريق عودتي مــن المدرسة الانكليزية في بوينس آيرس، التي كنت لتوي بدأت الدوام فيها، صاح بي من مؤخرة الحافلة فتى، لم أعرف إسمه أبدا، (هيه، يهودي! إذن، والدك يحب المال؟) اتذكّر أنني ذهلت كثيرا بالسؤال الذي لم اكــن أعرف إجابة عنه. لم أكن أعتقد أن أبــي كان مولعا بشكل خاص بالمال، لكن كان ثمة تلميح مهين في لهجة الفتى لم أستطع فهمه. أهم من كل شــيء، كنت مدهوشا أن أدعى <يهوديا>. كانت جدتي مواظبة على الذهــاب الى الكنيس، لكن والديّ لم يكونا متدينين، و لم أر نفسي أبدا في إطــار كلمة إعتقدت أنها كانت مُفْــرَدة لكبار السن من جيل جدتي فقط. لكــن.بما أن الألقــاب المخصصة لنا تلمّح الى تعريــف، كنت مجبرا، في تلك اللحظــة (رغم انّي لم أكــن أدرك ذلك حينذاك) على الإختيــار: قبول هذه

الهويـة الصعبة، الواسعة أو إنكارها. يـروي فينكيلكرو في كتابه عن لحظة مماثلـة ويقرّ بشمولية تجربة كهذه، لكـن موضوعه هو ليس إرث الكراهية. (أنا نفسي)، يكتـب فينكيلكرو، (أريد أن أتكلم عن قضية معاكسة واتأمل فيهـا: قضيـة طفل، مراهـق ليس فخورا فقط بـل سعيد بأن يكـون يهوديا والـذي بـدأ، شيئا فشيئـا، يتساءل مـا إذا لم يكن من الظلـم العيش ببهجة كشخص مستثنى أو مبعـد). أفراد الهوية المفترضة هـؤلاء، ورثة معاناة لم يكونـوا معرّضين لهـا شخصيا، يدعوهم فينكيلكـرو، بحاسّة تمييز للكلمة الصائبة، يهود <متخيَّلين> أو <نظريين>.

أنـا متأثـر بالطريقة التي تبدو فيها هذه الإشـارة الملفتة نافعة جدا لطرح سـؤال طالما حيّرني: كيـف يؤثر إدراك من أكون أنا علـى إدراكي العالم من حولي؟ كم هو مهم بالنسبة لآليس أن تعرف مَنْ تكون هي (الطفلة الفكتورية كما يراها العالم) حين تطوف عبْر غابة المرآة؟ من الواضح انه مهم جدا، بما أن هـذه المعرفة تحدد علاقتها بالمخلوقـات الأخرى التي تلتقيها. على سبيل المثـال، بنسيانها مَنْ تكون، يمكـن لآليس أن تكون صديقة ظبي صغير كان نسـى أنه ظبي. (هكذا أخـذا يتمشيان معا في الغابـة، وذراع آليس تطوّق بحنـان عنق الظبـي الناعم، حتى بلغا حقلا آخـرا مفتوحا، وهنا قفز الظبي في الهواء قفزة مفاجئة، ونفض نفسه يحررها من ذراع آليس. <أنا ظبي!> صـرخ بصوت من البهجة. <يا سلام! وأنت طفلة بشرية!> وإلتمعت نظرة ذعـر مفاجئة في عينيه البنيتين الجميلتين، وما لبـث أن إندفع بعيدا كالسهم باقصى سرعته).

حول هذا المفهوم للهوية المركّبة، توسّع فينكيلكرو بمثابرة في سياق من الأسئلة حول ماذا يعني أن تكون يهوديا (أو، سأضيف انا، أن تكون آليس أو ظبيـا) ورفض، بما أن كل تعريف هـو تحديد، إعطاء هذه الأسئلة أجوبة حاسمـة. الرئيسي في بحث فينكليكرو هو الإفـادة المبتذلة فيما يبدو بأن

اليهود <موجودون>، بأنه مهما يمكن أن تكون هويتهم، على نحو فردي أو كمجموعة، فأن لهم حضور لم تستطع حتى الآلة النازية أن تمحوه. هذا الوجـود لم ينشأ بسهولة، ناهيك عن أنه لم يُصنَّف. (إسمع دكتور)، كتب هاينريشـ هاينه، (لا تتحدث معي عن اليهوديـة، فأنا لن اتمناها حتى لألّد أعدائـي. وصمات عار وخزي: ذلك كل ما يأتي منها. إنها ليست ديانة، إنهـا بليّة). صرخـة (لماذا أنا؟) التي أطلقها كل يهـودي مضطهد، يرددها اليهـودي المتخيَّل بآهة سأم. مستخدما نفســه كمثال، يعترف فينكليكرو بأنــه من جانــب يعلن على الملأ أمنيتــه بأن يكون يهوديـا بينما هو نفسه، من جانــب آخر، نقيض لليهودية، محوّلا نفسه الى <آخر> ويصبح رسولا لرفاقه غير اليهود: في هذا أنا أرى نفسي بجلاء. عندما كان والداه يشيران الى الهولوكست، كان يذكّرهمـا بفيتنام؛ عندما يذكرون معاداة السامية، ينوّه هو الى أنه لا يوجد جامع نفايات يهودي واحد في باريس. (لماذا أنا؟) أضحت (لماذا انا لست شخصا آخرا؟).

في غابـة المرآة هذه، فقد اليهـودي المتخيَّل كل حسّ بالإنتماء؛ لهذا اليهـودي لا يمكن أن توجد <نحن> يهوديـة. تقاليد التعصُّب تفهم هذه الـ <نحن>.بمعنى المجتمع السرّي للمؤامرات الشائنة والهيمنة على العالم؛ إستجابة اليهـودي المتخيَّل كانت إنكار التضامن، الإعلان أن (ليس هناك <نحن،> لليهود هي شأن خاص) – حتى برغم أنها اليوم مرة اخرى تعتبر نفسها جماعة. لكن لماذا، يسأل فينكيلكرو بحدّة، (يجب أن يبقى التعبير الجمعـي ميدانا حصريا للسياسة؟ لماذا أي شـيء ليس <أنا> هو بالضرورة شأنـا خاصا بسلطة أو دولة؟) لـماذا لا يمكن لليهودي أن يكون <أنا> من دون إمّا الإختباء أو المطالبة بالإنتماء الى الملايين المذبوحة من الماضي؟

هذه هي مياه اقليمية خطرة. ربما الأمر هو ليس ضرورة تذكّر الإضطهاد الـذي تعرّض له الأسـلاف والذي هو محل شكّ، بل هو وهم البطولة التي

يستتبع كنتيجة لا بدّ منها. اولئك الذين يعلنون إحتقارهم لأندادهم الذين يعيشـون (في نسيان التاريخ)، ينسـون بدورهم أن هويتهم المشكوك فيها معلّقـة على (وهم التاريخ). على الشريـط الوهمي المنسوج لماضي كهذا، ماضـي يبـارك كل اليهـود بعائلـة حاشدة بعيـدة في الزمـان وواسعة في المكان، يشعر اليهـود الشباب احيانا بانهم ليسوا سوى مشاهدين. مراقبا جدتـي توقد شمـوع السابات، تتلو الصلوات الشعائريـة إذ ترسم بيديها دوائـرا متعاكسة حـول النور المتراقص، لا أحسّ بتقـارب مع الظلام، مع الأمكنـة العتيقة للغابة والسـديم الشتوي واللغة العتيقـة التي جاءت منها هـي. هي كانت جدتي، لكن وجودها بـدأ وإنتهى في حضوري؛ كانت بالكاد تتحـدث عن الأسلاف أو عن المكان الـذي ولدت فيه، لذلك في ميثولوجيتي كان لقصصها الموجزة المجزّأة صلة بحياتي اقل بكثير مما كان لمشاهد من غريم وآليس.

إن يكـن لليهودية وصيـة رئيسية، يحاجج فينكيلكـرو، فلا يجب ان تكـون (مسألة هويـة، بل ذاكرة: لا لمحـاكاة الإضطهـاد، وإقامة مسرح للهولوكوسـت، بل لتكريم الضحايا). لإبعاد الهولوكوست عن الإبتذال، كـي لا يُدان اليهـود بموت مـزدوج: بالقتل والنسيان. حتـى هنا، صلتي بـذاك الرعب كانـت بديلة: على حد علمي، لم تخسـر عائلتنا أقرباء على يـد النازيين، فوالدا كل من أبي وأمي هاجـرا قبل وقت طويل من الحرب العالميـة الأولى الى واحدة من المستعمرات التـي أقامها البارون هيرش في شمال الارجنتين لتوطين اليهود المنفيين، حيث جماعة الغوتشو[١٩]، الذين يحملـون اسماء مثل ايسـاك وابراهام، يصرخون علـى ماشيتهم باللهجة اليِدية. لم اكن أعرف عن الهولوكوست حتى بلغت سن المراهقة، وحينها

---

(١٩) رعاة البقر في السهول المترامية الأطراف في امريكا الجنوبية.

فقط بقـراءة اندريه شـوارز– بارت وآنـا فرانـك. اكان إذن هذا الرعب جـزءً من تاريخـي أيضا، مختلف عن ذلك الذي نحـن جميعا كبشر شركاء بـه؟ اللقب المقذوف عليّ بإهانة في تلك الحافلـة المدرسية البعيدة منحني مواطنـة في ذلك الشعب الحكيم، القديم، المحاصَـر، المستجوَب، العنيد؟ هل كنت – أكون – جزءً منهم؟ هل أنا <يهودي>؟ من أكون أنا؟

آليس طفلـة بشرية، والظبي، واحد من الطرائـد، يرجعّان صدى هذا السـؤال الأخير، ومثلي هما مغويان بجواب عليـه لا بكلمات ناشئة عن معرفتهما مـن يكونان هما نفسيهما بل بكلمـات مصاغة من قبل اولئك الذيـن يقفون في الخارج ويشـيرون بأصابعهم عليهمـا. كل مجموعة هي هـدف للتعصّب لهـا هذا القوله: نحن اللغة التي بهـا نحن ناطقون، نحن الصـور التي بها نحن مدرَكـون، نحن التاريخ المحكومـون بتذكّره لأننا محرومـون من دور فعلي في الحاضـر. لكننا أيضا اللغة التي بها نشكّ بهذه الإدّعاءات، الصور التي نُبطل بها هذه الأحكام المسبقة. ونحن أيضا الزمن الـذي فيه نعيش، زمن لا يمكننا فيه أن نكون مغيبين. لنا وجود خاص بنا، ولم نعد نرغب بالبقاء متخيَّلين.

# في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة

(الميدان السابع كله غابة، على أي حال، سيدلّك واحد من الفرسان على الطريق).

**«عبْر المرآة» الفصل ٢**

أيام كنت قارئا شرهـا لكتب القصص المصوَّرة، كان يثيرني دائما سطرا أكـثر من غـيره، لأنه كان يَعِد بكشف ماجرى في مـكان آخر خلف اطوار القصـة الأكثر وضوحا، كان السطر هو (في هـذه الأثناء، في جزء آخر من الغابـة...) – وغالبا ما كان محبّرا بحروف كبـيرة في الزاوية العليا اليسرى مـن الإطار. بالنسبة لي (الذي يعجبنـي القارئ المخلص الذي يرغب بقصة لانهائية) وعَدَ هـذا السطر بشيء قريب من تلـك اللانهاية: إمكانية معرفة مـا كان حدث على ذلك المفرق الآخر مـن الطريق، الطريق غير المحجوز، الـذي هو بالكاد ظاهـر للعيان، السبيل الغامض والمهـم معا الذي يقود الى جزء آخر من غابة المغامرات.

**رسْم خريطة للغابة**

تبّاً للتوتر. طوبى للإسترخاء.
**وليم بليك**

في منتصـف القـرن الثالـث قبـل الميـلاد، أخـذ شاعـر سيريـن[٢٠] كاليماكوس على عاتقه مهمة فهرسة نصف مليون مجلّد في المكتبة الشهيرة

(٢٠) مدينة اغريقية قديمة في شمال أفريقيا، قرب السواحل الليبية، كانت منذ القرن الرابع قبل الميلاد مركزا فكريا عظيما بمدرسة بارزة للطب. [أكسفورد]

لمدينـة الاسكندرية. كانـت مهمة هائلة، لا فقـط بسبب عدد الكتب التـي كان يجب أن تُعايَـن، يُنفَض الغبار عنهـا، وتُصَّف في رفوف، بـل لأنها تستلزم تصـوّرا لنظام أدبـي كان يُفترَضـ أن يعكس نظاماً أوسـع للكون. في نسْب كتاب معـين الى رفّ معين – هوميروس الى <الشعر> أو هيرودوتس الى <التاريخ>، على سبيل المثال – كان على كاليماكوس في البدء تحديـد أن كل الكتابات يمكن تقسيمها في عدد معين من الفئـات، أو، كما دعاها هـو <pinakes>، <طاولات>؛ ومـن ثم كان عليه أن يقرّر الى أي فئة تنتمي كل من الآف الكتب غير المصنّفـة. قسّم كاليماكوس المكتبة الجبّـارة الى ثمان طاولات، كانت تضـمّ كل واقعة محتملة، حدس، فكر، خيال كُتب يوما على عجل في ورق البردي؛ أمناء المكتبات المستقبليون ضاعفوا هذا العدد المتواضع الى مـا لانهاية. يتذكّر خورخه لويس بورخـس أن في النظام العددي الببليوغرافي في بروكسل، رقم ٢٣١ يتطابق مع <الله>.

مـا من قـارئ استمدّ يوما متعة من كتاب كان لـه ثقة كبيرة بطرق الفهرسـة هذه. فهرست الموضوع، الأجناسـ الأدبية، مدارس الفكر والاسلـوب، أدبـاء مصنّفون حسـب الجنسية أو العِـرق، خلاصات وافية كرونولوجية، وانطولوجيات موضوعاتية توحي للقارئ بمجرد واحدة من وجهات نظر متعددة، غير شاملة، لا تكشط حتى الأتساع والعمق لقطعة غامضـة من الكتابة. كتب ترفض أن تجلس هادئة على الرفوف: «رحـلات غوليفر» يقفز مـن <الروايـات التاريخية> الى <الاهجوات الاجتماعية> الى <أدب الأطفال>، ولن يكون مخلصا لأي من هـذه التصنيفات. قراءتنا، التي تشبه كثـيرا نوازعنا الجنسية، هي متعددة الجوانب ومرنة. (أنا كبير)، كتب والت ويتمان، (أنا أضمُّ التعددات).

مفهـوم <الأدب اللوطـي> هـو مضلـل لثلاثـة أسبـاب: أولا، لأنـه يتضمن فئـة أدبية ضيّقة مبنيـة على النوازع الجنسيـة لمؤلفيها أو شخصياتهـا؛ ثانيا، لأنه يتضمن فئة جنسيـة ضيقة وجدت بطريقة ما تعريفهـا في شكل أدبي؛ ثالثـا، لأنه يتضمن فئة سياسيـة ضيّقة تدافع عـن مجموعة محددة من حقوق الإنسـان لمجموعة جنسية معينة. ومع ذلك، مفهـوم <الأدب اللوطي>، وإن يكن حديثا، موجود بلا شك في أذهـان الجمهـور. محـلات كتب معينـة لها رفوف مـن <الأدب اللوطـي>، ناشرون معينون ينشـرون سلاسل من <الأدب اللوطي>، وهنـاك مجلات وجرائد تنشـر بإنتظـام قصصا وأشعـارا تحت عنوان <الأدب اللوطي>.

ما هو إذن هذا <الأدب اللوطي>؟

تحت طائلة الإتيان بحشو، نقول إنّ ما هو مفهوم بشكل عام بمصطلح <أدب لوطي> هو الأدب الذي يخصّ مواضيع اللواطة. يمكن لهذا أن يترجّـح من التلميحات الغامضة حول (الحـب الذي لا نجرؤ على النطـق بإسمه)، حسـب عبارة اللورد آلفـرد دوغلاس، الواضحة في كتابات القرن ١٩، الى السجـلات التاريخية لحياة اللواطة في عصرنا من قبل مؤلفين قـد يكونوا أو لا يكونوا لوطيين. أحيانا، الكتب التي تعالـج مواضيعَ غير لوطية بقلم كتّاب لوطيين (إي أم فورستر «ممر الى الهنـد»، ادوارد ألبي «من يخاف فرجينيا وولف»، على سبيل المثال) تحتـل الرف ذاتـه الذي يضم <الأدب اللوطـي> بوصفها كتب ذات محتوى لوطي صريح - «الكسيس» مارغريت يورسنار، أو «قبلة المرأة العنكبـوت» مانويل يونغ - كما لو أن الناقد، المحرر، أو بائع الكتب كانـوا يحاولون بعمد فهرسـة الشخص، لا عمـل الشخص. يرفض كُتّاب معينون أن يُصنَّف عملهم بـ <اللوطي> (باتريك غَيل، تيموثي

فينـدلي) ويشيرون اليه بكونه (كتب مـن تأليف كُتّاب تشاء الظروف أن يكونـوا لوطيـين). كما هي العـادة مع هذا النوع مـن التصنيف، الإستثنـاءات لأي تحديـد مقـترح تجعـل العمليـة في النهايـة عقيمة، بحيـث انه في كل وقت يُستخدَم فيه التصنيـف لا بد أن يُعاد تعريفه.

كلـود جَي سمرز، في مجموعـة مقالاتـه <الأدب الروائي اللوطي> يعرّف موضوعه بكونه (تقديم روائي للذكورية اللوطية بواسطة كُتّاب رجال لوطيين أو نساء سحاقيّات). يهمل هذا عددا كبيرا من الأعمال المكتوبـة من قبل كُتّاب غـير لوطيين، التي هي بالتـالي مبعدة ببساطة بسبـب النزعـة الجنسيـة لمؤلفيهـا. التفضيلات الجنسيـة لكاتب ربما تحـرّف النص، لكن القارئ لا يحتـاج الى دراسة دقيقة من «الناشينال انكوايـرر»[٢١] ليكون قادرا على قـراءة الأدب. ما يقال عن دي أتش لورنس أنه كان منجذباً الى النسـاء الأكبر سناً قد يؤثر أو لا يؤثر على الاستمتـاع بـ «عشيق الليدي تشاترلي»، لكنـه بالتأكيد ليس جوهرياً لقـراءة تلك الروايـة الشهيرة جداً. دراسة حياة ملفيـل قد تلقي ضوءً علـى العناصر الايروتيكيـة اللوطية في «موبي ديـك»، لكن هل هذه الدراسة هي جوهرية لاكتشاف تلك العناصر؟ وهل تكون قصة قصيرة لويليام فوكنر عن موضوع لوطي مقروءة فقط لو كان لدينا برهانا عن تجربتـه في هذا الحقل؟ ألا تلمّح كلمة <Fiction> [قصة خيالية] الى خلـق مخيلة أكثر منها الى عالم مجرّب ماديا؟ وإذا كانت معرفة النزعات جوهرية لفهم نصّ ما، ألن تكون قراءة الأدب المجهول (والكثير من الأدب الايروتيكي مجهول) مستحيلة في النهاية؟

---

(٢١) صحيفة تابلويد امريكية، تأسست عام ١٩٢٦.

الطريقة الجِنيّة في الكتابة[٢٢] التي تعتمد على قوة المخيلة.

**جون درايدن «الملك آرثر»**

كل نـوع أدبي يبتكر ماقبـل تاريخه الخاص به. أدغـار ألن بو إخترع القصـة البوليسية، وبهـذا أتاح لنا تضمـين حكايات قديمة قِـدَم الكتاب المقدّس في هذا الصنف. تصنيـف <الأدب اللوطي> هو إبتكار حديث، ربما ليس أقدم من تاريـخ تأسيس المجلـة اللوطيـة «كريستوفر ستريت» في عـام ١٩٧٥، لكنه الآن يتضمن أعمالا أكثر قدمـا. أنطولوجيا للشعر اللوطـي في اللغـة الانكليزية ستُظهِر أسماءً عديـدة معروفة، من شكسبير الى اللـورد بايرون؛ أمثلة من النثر اللوطي في اللغة الانكليزية هي من عمر أقلّ هيبة، ربما لأن الشعر يسلّم نفسه بسهولة أكثر الى قراءة ملتبسة و(كما هـو الحال في الشروحات العديدة الزائفة لسوناتات شكسبير الايروتيكية اللوطيـة) لتفسير متعصّب الرأي، بينما النثر يمكـن أن يكون بسهولة أقل إغواءً، مراعـاة للياقة الاجتماعية. قال توماس هـاردي أن الكاتب يمكنه (أن يفلـت بأشيـاء في القصيدة لـو قالها نثراً سيجد مئـات من نوع مسز غراندي[٢٣] فوق عُنُقه).

قائمة كرونولوجية للأدب الروائي اللوطي في الانكليزية يمكن ان تبدأ

---

(٢٢) << the fairy way of writing >>، عبارة شهيرة لدرايدن تَرِد في مقدمة كتاب «الملك آرثر»، ذات صلة بحكايات الجن < fairy tales > كَشكل فني. وهي طريقة غير تمثيلية في الكتابة؛ هي طريق مختصر بين التجربة والمعرفة. الطريقة الجِنيّة لاتمثّل عالما، هي طريق الى عالم. وهي لا تعتمد على نموذج يُحتذى به ولا تعتَمد الا على خيال الكاتب.

(٢٣) هو إسم رمزي للشخص التقليدي أو المتزمت الى أبعد حد.

بروايـات غامضة مثـل «جوزيف وصديقه» لبايـارد تايلور (١٨٧١) أو «سيسيـل دْرَم» لثيودور وينـثروب (١٨٧٦)، أو مع أعمال معروفة أكثر مثـل «بورتريه مسـتر دبليو أتش» لاوسـكار وايلد (قصـة قصيرة كُتِبت نحـو العـام ١٨٩٠)؛ ويمكن أن تستمر مع تصويـر هنري جيمز، الدقيق جـداً تقريبـاً، للفتنة اللوطيـة، «التلميذ» (١٨٩١)، «موريـس» لإي أم فورسـتر، المنشورة بعد وفاته (أنهاها عـام ١٩١٤)، «الضابط البروسي» لـدي أتـش لورنس (أيضا عـام ١٩١٤)، و«بصدد غرائـب الكاردينال بيريللـي» لرونالد فيربانـك (١٩٢٦)، صعـودا الى «المدينـة والعمود» لغور فيـدال، واحدة من أقـدم روايات التيار الحديـث السائد في الفكر عن حيـاة اللواطة، نُشِرت عـام ١٩٤٨ - السنة التي شهـدت أيضا نشْر روايتين لوطيتين أخريين كلاسيكيتين: «أصوات أخرى» لترومان كابوتي ومجموعـة تينيسي ويليامز «ذراع وقصص أخرى». يمكن لقائمة مماثلة ان توضع في آداب لغات أخرى.

خـلال عـام ١٩٥٠، تأسـس إتجاهـان في الأدب اللوطـي في اللغـة الانكليزية: واحـد يخاطب على نحو إعتذاري جمهـورا من ذوي نزعة جنسيـة <طبيعية>، محـاولا تبريـر أو التكفير عن واقـع أن تكون لوطيا؛ الآخـر، يمجّد بلا خجل نزعة جنسية مختلفة، حيوية على حد سواء، مخاطبا بشـكل رئيسي قارئ متنوّر. «المدينـة والعمود» التي تبعت كلا الإتجاهين الى حد ما، هي أول رواية تستخدم وسيلة مهمة (مستوحاة ربما من السيرة الذاتيـة لآندريـه جيـد Si le grain ne meurt [«إذا البذرة لم تمت»] من عـام ١٩٢٦)، وهـي بيّنة تقريبـا في كل الروايات التـي تبعتها: الصوت السيريذاتي. ادموند وايت، المؤلف نفسه لواحدة من أكثر روايات السيرة الذاتية اللوطية تأثيرا في أمريكا الشمالية، «قصة فتى» (١٩٨٢) لاحظ أنه (بما أن لا أحد تربّى ليكون لوطيا، فعليه [الفتى] أن يعطي تفسيرا لذلك في

اللحظـة التي يدرك بها الفرق). يعرف غير اللوطيين عن عاداتهم الجنسية (غالبـا من مصادر محافظـة، متحيّزة جنسيا) في مئـات الأمكنة المختلفة: البيت، المدرسة، مكان العمـل، التلفزيون، السينما، الصحف. اللوطيون هـم، على العموم، محرومون مـن أي جغرافيا كهذه. إنهم ينمون شاعرين بأنهم غـير مرئيين وعليهم إجتياز تمهّن المراهقـة وحيدين على نحو ثابت تقريبـا. لذلك تؤدي الروايـات اللوطية - خاصة روايـات السيرة الذاتية اللوطيـة - دور الدليـل الذي يعكس ويتيح معا المقارنـة مع تجربة القارئ نفسه.

الكثـير من النـثر الواقعي هو تنوير وتشجيع (شـيء نحن بأشد الحاجة اليـه في عصر الأيدز) ويتيـح للقارئ الإعتراف بأن واقـع كونه لوطي هو جزء من الحياة اليومية. تعلّق كاميل باليا قائلة أن معظم اللوطيين، بخلاف المجموعـات الأقليـة الأخرى، لا يتوالدون، لذلك، مثـل الفنانين في كل مـكان، (تكون إستمراريتهم الوحيدة من خـلال الثقافة، التي هم نافعون في بنائها). كُتّاب مثل كريستوفر ايشروود («رجل وحيد»)، ديفيد ليفيت («اللغة المفقودة لطيور الكركي»)، وآرمستيد ماوبين (في مسلسله الساجا «حكايـات المدينة») جعلـوا هذه (الإستمرارية من خـلال الثقافة) جلّية: أنهـم يضعون شخصياتهم اللوطيـة في الوسط من مجتمع متعدد الجوانب، كـي يكـون واقعهم ليس <مختلفا> بـل <آخر>، جزء مـن ثقافة تاريخية بأكملها، دون كيان مركزي سائد يحدد على أساس صورته ما هو عادي.

بسبـب الغرض التعليمي الذي يمكـن أن يؤديـه الأدب اللوطي، فان القصص اللوطية التي تذعن للأحكام المتحيّزة، الموافِقة ضمنا على الحكم البطريركـي حول عاقبة الخطيئة، ترتكـب إرهابا أدبيا وتستحق أن توضع علـى الـرفّ ذاته حيـث الحكايات الخرافيـة الأخلاقيـة الفكتورية. عدد من الكتّـاب الجيدين يقعون ضمن هذه الفئة: دينيـس كوبر، مثلا، الذي

تصـف رواياته رغبات ايروتيكية لوطيـة عارمة وتستكشف جمالية المرض والإعتـلال، مع الموت كنهاية محتومـة؛ وأحيانا آندريه جيـد الهيّاب الذي إعتقـد أن اللواطة كانت (خطأً بيولوجياً)، والذي يستبد بأبطاله، على نحو مرعب، خوفا كاثوليكيا.

لأنـه بحاجة الى أن يكون تعليميا، لأنـه بحاجة الى شهادة، لأنه بحاجة الى تأكيـد حـق وجود مجموعـة ترغب الأكثريـة القابضة علـى السلطة أن تتجاهلهـا أو تزيلها، كان أغلب الأدب اللوطـي واقعي بصلابة. متخلفون عن ركـب المجموعات المعارضة الأخرى التي طالبت بحقوقها وإكتسبتها جزئيـا، اللوطيون هم في أدب ما زال على نطـاق واسع في مرحلة إعلامية أو وثائقيـة. الأدب النسـوي يمكن أن ينتج فنطازيـات، مثل رواية «حكاية خادمـة» لمارغريت آتـوود أو «الهوى» لجانيت ونترسـون، الأدب الأسود يمكن أن يخترع قصص أشباح، مثل رواية «محبوبة» لتوني موريسون، لكن ليس للأدب اللوطي، مع إستثناء رائع واحد أو إثنين («صورة دوريان جراي» لوايلد و«سيدتنا سيدة الأزهار» لجينيه، خطرتا فورا في البال) قصصا خيالية، ولا عوالم متخيَّلة. بدلا من ذلك، تكمن قوته في الإمكانيات الهدّامة للغته.

إنتحـال اللغـة اليوميـة، تقويضـ الإستعمـال البيروقراطـي للكلمات الشائعـة، إستخدام تكتيكات حـرب العصابات للسرياليـين لحقن العادي بإحساس من خطر مهـدِّد - هذه هي الأشياء التي يمكـن للأدب اللوطي، مثـل أي أدب مقموع، القيـام بها على أحسن وجه. جـان جينيه، الشاعر الفرنسـي، الكاتب المسرحـي، والروائي الذي توفي عـام ١٩٨٥، أبدع، أفضل من أي كاتب لوطي آخر في أي لغة، صوتا أدبيا لإستكشاف التجربة اللوطية. فَهِمَ جينيه أنه لا بد أن القامع ليس له ضمير. في مجتمع مرائي يدين النزعة الجنسية المثلية لكنه يتغاضى عن إستغلال النساء، يعتقل النشالين لكنه يكافئ اللصوص الكبار، يشنق مرتكبي جرائم القتـل لكنه يقلّد الجلادين

أوسمة، أصبح جينيــه عاهر ولص، ومن ثم شرع بتصوير رؤية المنبوذ لعالمنا بوصفهــا هلوسة جنسية. كانت هذه الرؤية مثيرة جدا حدّ أنه عندما عرض جــان كوكتو على بول فالــيري مخطوطة جينيــه «سيدتنا سيــدة الأزهار»، كانــت إستجابة فاليري (إحرقهــا). في الانكليزية، وضــع اوسكار وايلد، جون اورتون، ويليام بــوروز – جميعا غرباء، كرها أو طوعا، عن المجتمع – لغة إجتماعية بالضد من أسياد المجتمع.

ربمــا أدب كل المجموعات المعزولة يجتاز مراحــل مشابهة: إعتذاري، وصفي لذاته، ومثقف؛ سياسي ومستدَّل عليه بالبيّنة، محطم أصنام وفاضح. إن تكــن تلــك هي الحالة، فان المرحلــة القادمة إذن، التــي أعتقد انها يمكن تمييزها في روايات معينة بقلم الن غورغانوس أو الن هولنغهورست، ستنتج شخصيات (تشاء الظــروف أن يكونوا لوطيين) إنما ظروفهم خارج حدود نوازعهم الجنسية، التي تعتبر مرة أخرى جزءً من عالم معقد ونَهِم.

**علامة الأشجار**

سنوات من الآن، ربما، يبزغ عصرا،
وا أسَفاه! محظوظ أكثر منّا نحن،
الذين من دون قسوة سنكون حكماء،
ولوطيين من دون طيش.

**ماثيو آرنولد، «مقاطع شعرية من غراند شارتروز»**

عــاري إلا من مِبــذَل نسائي مــن الشاش المفرّى ومتهاديــا في مشيته بقدمين عاريين، أعلن كاري غرانت لماي روبسون الفضولية أنه يلبس هذا الزي لأنه سيصبح <gay> [<لوطيا>]. مع هذا الإعلان في ١٩٣٨ في فيلــم «تربية طفل» دخلت جهارا كلمة <لوطي>، التي تعني <ذَكَرْ مثلي الجنس>، في اللغة الانكليزية لأمريكا الشمالية.

لم تكن بدايـة ميمونة. طريقة غرانت في إستعمال اللفظ عكس فكرة نمطية: كون المرء لوطي يستلزم ضمنا إرتداء ملابس نساء، متمنيا أن يكون من الجنس الآخر، ويصبح بالتالي محاكاة ساخرة لا إرادية لامرأة. بالتأكيد بعض الرجال اللوطيين يرتدون ملابس نســاء، لكن ليس كل من يرتدي ملابس امرأة هـو لوطـي، وكل اللوطيين هم بلا ريب ليسـوا من الذين يرتدون ملابس نساء. بدا المجتمع، في نظر الأغلبية من مشاهدي غرانت، كواقع ثابت يؤدي فيه الرجال والنساء أدوارا معينة محددة، مرتدين حسب طريقـة محددة، ردود أفعالهم حسب إسلوب محدد، والشك بضرورة هذه الأدوار والأساليـب كان يُعتبر إنحرافـا – وبالتالي خطأً. اليوم، بعض من هذه الأحاسيس تغيّر، لكـن التغيّرات كانت أغلبها سطحية. تحت سلوك التسامح الظاهري لمشاهدي غرانت الجدد، تواصل نفس المعايير التقليدية بالهيمنة ويواصل نفس الإنزعاج القديم بالظهور.

الأصول التاريخية لهذا المعنى لكلمة <gay> هي الى حد ما مشكوك فيهـا. <gay savoir> كانـت تعنـي <شعر> في اللهجـة البروفينسالية الفرنسيـة في القـرن الثالـث عشـر، إذ أن بعضـ قصائد التروبـادور[٢٤] كانـت تتضمن مثليـة جنسية، ومن الممكن أن الكلمـة جاءت لتدل على هذا الجانـب الخاص من ذخيرتهم. بعضـ الإتيمولوجيين[٢٥] الفضوليين إقتفـوا أثـر أصولها في اللغـة الانكليزية، حيث واحد مـن معاني الكلمة <gay> كان <شَبِـق>، كمـا في اللغة الالمانيـة الحديثة <geil>. مهما يكن المصدر، في بداية القرن كانت<gay> تُستخدَم على نحو شائع في

---

(٢٤) الشعراء الغنائيين الذين إشتهروا في جنوبي فرنسا وشمالي ايطاليا من القرن ١١ الى نهاية القرن ١٣.

(٢٥) من الإتيمولوجيا: دراسة تعنى بأصل الكلمات وتاريخها.

الـتراث الفرعي الانكليزي لمثلين الجنسيين ككلمة سرّ أو شفرة، وسرعان مـا غدت <gay> أو <gai> مصطلحـا مألوفا <للمثليين الذكور> في الفرنسية، الهولندية، الدانماركية، اليابانية، السويدية والكتالانية.

كلمـة <gay> تصلح عـادة للمثلية الجنسية الذكوريـة. المثلية الأنثوية – lesbianism [السَّحـاق]، بإستخدام المصطلح الذي تمّ تجاهله في طبعة ١٩٧١ مـن «أكسفـورد إنكليش ديكشيـنري» – لها مفردتهـا وسيرتها الخاصة بها. برغم الإجحاف الذي يرى في كل ذوي النزعات الجنسية غير التقليديـة جزءً من سرب الخطاة ذاته، وذلك نتيجـة تضافر جهود سياسية، يختلف المثليون ذكورا وأناثـا في صورتهم العامة، مفرداتهم، وتاريخهم. السَّحاق، مثلا، مدعَم بإرتباطه بحركة تحرير المرأة – اللواطة الذكورية ليس لها دعم كهذا مـن أي مجموعة ذكورية مساوية – والتصرفات السحاقية تمّ تجاهلهـا في مواد معينة من قانون مشتهيّ الجنس الآخر؛ القوانين البريطانية سيئـة الصيت ضـد المثلية الجنسية مـن القرن الماضي [القـرن ١٩] كانت مصممة حصريا للرجال، إذ رفضـت الملكة فكتوريا (كما قيل) أن تصدّق (أن النساء يفعلن أشياء كهذه)،، زوج من النساء يُعتبَر <غير معيب>، بينما زوج مـن الرجـال لا يمكن تصوّره سـوى شيء بغيض، ربمـا لأن في مخيلة الذكـور مـن مشتهي الجنس الآخر التـي تسود المجتمـع، امرأتان تعيشان معـاً لا يفعلا ذلـك إلا لأنهما غير قادرتين على إكتساب رجل وهما إما أن يكونـا مثار شفقة لهذا النقص أو محل ثناء علـى فعلهما الذي هو في العادة مسؤوليـة الرجل. على نحو مماثل، الصـور السحاقية مقبولة – في الواقع، محَفَـزة – في الأدب الاباحي للذكور مشتهي الجنس الآخر، فالخيال هو أن هاتـه النسوة يمارسن الحب بينهن بإنتظار أن يأتي الذكر. بهذا يكون ميثاق الشرف للذكور مشتهي الجنس الآخر مصاناً.

مَنْ لا يذعن لهذه الأنظمة القائمة يهدد فيما يبدو الهوية المقبولة للأفراد

التي تدعمهم في مجتمعاتهم. لنبذ الآثِم بسهولة أكبر، فمن الأفضل رسمه كاريكاتورياً (كما أثبت ذلك نجاح تفاهة مثل فيلم «قفص المجانين»[٢٦])، الـذي به تُخلَق أسطورة <اللوطي الجيد>. وكما في ثلاثية «اغنية المشعل» لهارفي فيرستاين، <اللوطي الجيد> هو الذي يرغب في أعماقه أن يكون مثل أمه – له زوج، له طفل، يدور في البيت – وهو ممنوع من القيام بهذه الأشياء بخاصّية من الطبيعة. تستند أسطورة اللوطي الجيد على إقتناع (مؤيَد من الجمعية الامريكية لعلم النفس حتى العام ١٩٧٣) بأن اللوطي هو شخص ذو ميول جنسية طبيعية ضلّ السبيل: مع جينات إضافية أو ما شاكل، تستوستيرون[٢٧] أكثر قليلا، قدح من الشاي وجرعة من التعاطف، سيكون اللوطي مشافى، يصبح <عاديا>. وإن لم يمكن تحقيق هذا (لأنه في بعض الحالات يكون المرض متقدماً الى حد بعيد)، عندئذ أفضل شيء يقوم به المخلوق هو أن يتولى دور آخر، لايكون مصمما بالكامل من قبل المجتمع في خطته المزدوجة، دور امرأة بديلة. أتذكّر اختباراً نفسياً موجّه لكل فتيان صفّي من قبل مستشار المدرسة يخصّ <الصداقات الخاصة>. كان الصف السابق حذّرنا من أن لا نرسم شكلا أنثويا، لأن المستشار سيفترض ان خيالنا يميل الى أن نكون امرأة، وإن رسمنا شكلا ذكريا، فإننا ننجذب الى رجل. في الحالتين ستلقى علينا محاضرة عن هول الإنحراف. فالمنحرفون، كما يقول مستشار الصف الآخر، ينتهون دائما مقتولين على يد البحّارة على رصيف حوض السفن. عندما جاء دوري، رسمت حمارا.

---

(٢٦) فيلم فرنسي ايطالي من عام ١٩٨٧، إقتباس عن مسرحية بنفس الإسم للكاتب جان بواريه، وهو سيناريو وإخراج ادوار مولينارو وبطولة اوغو تونيازي وميشيل سيرو.

(٢٧) هرمون يُفرَز عند الذكور من الخصيتين.

ومدفئا يديه على النار هتف، (أين سنكون الآن من دون اللوطيين؟)

سير والتر سكوت، «كينلوورث»

المثلية الجنسية لم تكن دائما مدانة إجتماعيا. في مجتمعات أخرى كانت النوازع الجنسية البشرية تشمل طيفا واسعا. في اليونان وروما القديمتين، لا فرق اخلاقي كان محددا بين الحب المثلي وحب الجنس الاخر؛ في اليابان، كانت العلاقات المثلية مقبولة رسميا بين الساموراي؛ في الصين، الامبراطور نفسه كان معروفا بعشّاقه من الذكور. وسط السكان الأصليين في غواتيمالا، لم يكن يُنظر الى اللوطي كونه غريب: (شعبنا)، قال الزعيم المحلي رغوبرتا مينشو، (لا يميّز بين الناس اللوطيين وغيرهم؛ ذلك يحدث فقط خارج مجتمعنا. ما هو حسنٌ في طريقة حياتنا أن كل شيء يُعّد جزءً من الطبيعة).

في المجتمع الاوربي، لم تصبح العدائية تجاه اللوطيين واسعة الإنتشار حتى منتصف القرن الثاني عشر. (أسباب هذا التغيّر)، كتب المؤرخ من جامعة يال جيمس بوزويل، (لا يمكن تفسيرها على نحو وافٍ، لكنها من المحتمل أن لها إرتباط بالتنامي الواضح للتعصّب ضد الأقليات في المؤسسات الاكليركية والمدنية طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر). ومع ذلك، رغم هذه العدائية، كان اللوطي حتى القرن التاسع عشر لا يُعتبَر فردا متميّزا، فردا بشخصية مختلفة عن تلك التي لمشتهي الجنس الآخر، فردا يمكن أن يُضطهد لا فقط بسبب فعل محدد <contra naturam[٢٨]> بل لمجرد أنه موجود. حتى ذلك الحين، كما لاحظ ميشيل فوكو في كتابه

(٢٨) <<ضد الطبيعة>>، في اللاتينية في الأصل.

«تاريخ النــوازع الجنسية»، (كانــت مضاجعة الذكور شــذوذا موُقتا؛ الآن، أصبح اللوطي صنفا).

مــع إختراع أصنــاف <اللوطي>، أوجد التعصّــب طريدته. حالما يوجد التحيّــز، فهــو يوقــِع في شباكــه مجموعة غير متجانســة من الأفــراد قاسمهم المشــترك الوحيد هو محدد بالتحيّز نفســه. لون بشرة المرء، الدرجة التي يناصر بها المــرء عقيدة معينة، جانب معين من تفضيل المــرء الجنسي يمكن أن يصبح بالفعــل المقابــل لمادة رغبة – مــادة كراهية. لا يحكم هــذه الخيارات منطق: يمكــن للتحيّز أن يصاهر محامي أندونيسي مــع شاعر راستافاري[٢٩] لكونهما <شخصان ملونان> ويستبعد رجل الأعمال الياباني لكونه <ابيض فخري>؛ يشتــم يهودي أثيوبي وحسيــدي أمريكي[٣٠]، مع هذا يُظهــر التقدير اللائق بالنبيَــين سليمــان وداوود بإعتبارهما من أعمدة التقاليــد المسيحية؛ يشجب المراهق اللوطي المسكين اوســكار وايلد، لكنه يصفّق لالتون جون ويتجاهل مثلية ليوناردو دا فينتشي والاسكندر العظيم.

المجموعة التي يخلقها التحيّز لا تنشأ بإختيار الأفراد الذين يشكلونها بل بــرد فعل اولئك الذين هم خارجها. الأشكال والضــلال المتنوّعة اللامتناهية للرغبة الجنسية هي ليست محور حياة كل فرد، مع ذلك يجد اللوطيون أنفسهم محددين بنلك السمة المميــزة الوحيدة – إنجذابهم الجسدي لآخرين من نفس الجنــس – وبرغم ذلك، أولئك الذين يجذبونهم يُظهِرون كافة طبقات الذكر البشري: طويــل، قصير، نحيف، بدين، جِدّي، سخيــف، فظ، لذيذ، ذكي،

---

(٢٩) عضو في حركة دينية راستافارية، وهِي من أصول جامايكية، تدّعي أن امبراطور اثيوبيا هيلا سيلاسي هو مسايا المخلّص المنتظر وأن السود هم الشعب المختار وسيعودون في النهاية الى موطنهم أفريقيا. [أكسفورد]

(٣٠) عضو في طائفة يهودية ارثوذوكسية.

بطـيء الفهم، ملتحي، أصلع، يميني، يساري، شاب، عجوز، بلا شيء يجمع بينهـم بإستثناء قضيب. حالما يُعـرَّف ويُحدَّد بهذا التجمـع، يمكن ان يكون الطريـدة عرضة للتوبيخ الساخر، مُبعَدا من مناطق معينة من المجتمع، محروما من حقوق معينــة، وأحيانا مُعتقَلا، مضروبا، مقتولا. في انكلترا، كان ترويج اللواطـة مخالفا للقانون حتى عهـد قريب؛ في الارجنتـين، اللوطيون عرضة للإبتـزاز بشكل روتيني؛ في الولايـات المتحدة وكنــدا، إنضمامهم للقوات المسلحـة محل إعتراض؛ في كوبا، يُسجَنــون؛ في السعودية وايران، يُعدَمون. في المانيا، الكثير من اللوطيين الذين كانوا مذبوحين كضحايا على يد النازيين لا يـزال يُنكر عليهــم التعويض، علـى أساس انهم أعدِمـوا بسبب نشاطات إجرامية، لا سياسية.

مجموعــة، فئــة، إسم قد يكــون مشكّلا ومحـوّلا عبْر التاريـخ، لكن ليس بالضرورة على الكاتب أن يعيش التجربة بشكل مباشر كي يعبّر عنها بطريقة فنية – نظْم قصيدة، كتابة رواية. العديد من القصص التي تلامس ثيمة اللواطة، تأتي من كُتّاب كانوا مجبرين على العيش في غيتو اللوطيين. لكن آخرى كثيرة كانــت مكتوبة من قبل رجال ونساء لم يكونوا محكومين بهذا الطوق. كونها أعمال روائية، يصعب من حسن الحظ تمييز إحداها عن الأخرى.

### تنوّع في المشهد

التنوّع هو روح المتعة.

**آفرا بن، «الطوّاف» الجزء ٢**

الكتــاب الرابــع مــن « الاوديســا » يروي عـن بروتُسـ، ملك مصر، المعـروف بـ <الملك القــديم للبحر>، الذي كان قادرا علـى العلم بالغيب وتغيـير شكله كما يحلو لـه. طبقا لواحدة من القصـص، كان هو الرجل الأول، المبتــدَع من الآلهة كمخلوق له قــدرات لا محدودة. مثل الأشكال

الظاهـرة لذلك الملـك القديم، تحتاج رغباتنا أن لا تكـون محدودة. إشتهاء المغايـر والمثلية الجنسية كانـا بلا شك إثنين من تلك الأشـكال البروتُسية، لكنهمـا لا حصريتان ولا غير قابلتـان للنفاذ. مثل أذواقنـا الأدبية، تحتاج صلاتنـا الجنسيـة فقط الى إعـلان ولاء وإخضاع للقسـر. في لحظة المتعة، يُتعـذّر تعريفنـا بقدر ما يتعـذر تعريف اللحظـة نفسها. هـذا الإحساس السخي بالمتعة ربما هو الذي سيسود في النهاية.

منظماتنا الاجتماعية، مـع ذلك، ما زالت تحتاج الى كلمات تصنيفية، تتطلـب فهرسـة، وهذه تصبـح، على نحـو لا سبيل الى تجنبـه، هرميات وأنظمة تصنيف يتولى فيها البعضـ سلطة ويُستبعَد الآخرون. لكل مكتبة مكتبتها الظل: الرفـوف اللانهائية من الكتب غير المختارة، غير المقروئة، المرفوضـة، المنسيـة، الممنوعة. ومع هذا إقصـاء اي موضوع عن الأدب، سواء بتصميم القـارئ أو الكاتب، هو شكل غير مقبول للرقابة التي تهين إنسانيـة كل فـرد. المجموعات المنبوذة مـن المجتمع بالتحيّـز، هي ربما، وعادة، موقفة، لكن لا للأبد. الظلم، كما تعلّمنا نحن الآن، له تأثير غريب علـى أصوات الناس. إنه يضفي عليهم قوة ووضوح وسعة حيلة وأصالة، والتي هي جميعا أشياء من الجيد إمتلاكها إن كان المرء سيبدع أدبا.

# بعيدا أكثر عن انكلترا

(ماذا يهم الى أي حد تذهب؟) أجاب صديقه الحَرْشَفي.
(هناك شاطئ آخر، كما تعرف، على الجانب الآخر.
بعيد أكثر عن انكلترا وأقرب الى فرنسا – لذا لا يصيبنك الشحوب، أيها القوقع الحبيب، بل تعال وإنضمّ الى الرقص).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٠**

بـين نهاية المدرسة الثانويـة في بوينس آيرس وبداية مهنـة النشر بدوام كامـل في أوربـا، قضيت عقدا رائعا مـن السنين في باريس ولندن قارئا بطريقة عشوائية تقريبا على نحو تام، غاطسا غطسة سريعة في الكتب التي كانت غالية الثمن جدا لشرائها، مقلّبا صفحات كتب أخرى كانت معارة لي علـى نحو غافل من أصدقـاء، مستعيرا بعضها من مكتبات عامة للرفقة أكـثر مما للتعليم، ومنهيا بالـكاد يوما أي منها. لا منهج، لا ترتيب متبحِّر، لا إحساس بالواجـب أو فضول دقيق جدا يحكـم قراءاتي. بالجسد كما العقل، إنجرفت.

في السنـة التي وضع فيهـا البيتلز آخر اسطوانة لهـم غادرت باريس، حيـث عشت بسعـادة لعام أو نحـو ذلـك، وإستقرّيت بضعـة أشهر في لنـدن، مقاسما سكني مع ثلاثة أشخاص آخريـن، دافعا خمسة باوندات في الاسبـوع. جـواز سفـري الارجنتيني جعـل من المستحيـل الحصول علـى رخصة عمل في أوربا، لهـذا كسبت عيشي من بيع الأحزمة الجلدية المصبوغـة، التي كنت أنادي عليهـا في كارنابي ستريت وفيما بعد في محل

يدعى مشتر فيش. كانت ساعة من مجد حين إشترى مني ميك جاغر بنفسه واحــدا من أحزمتي وإرتداه في حفلــة موسيقية له. لم تكن الحياة أبدا أكثر رحابة مرة ثانية.

لكننــا نعبث مع القدر. في قرار وليد الساعة، رافقت صديقا عائدا الى باريســ وقضيت بضعة أيام ملازما كافيه دوفلور أرتشف القهوة واتساءل لمــاذا تركت يوما هذه الأكثر إثارة بين المدن؛ ثــم، متخيلا زبائن غضوبين مندفعــين جيئة وذهوبا في البيكاديللــي، قررت أنه حان الوقت للعودة الى لنــدن. كان هذا في أيــام ماقبل التاريخ قبل اليورستــار[٣١]، واجرة القطار كانت غاليــة الى حد ما. إشتريت بطاقة وشرعت بالرحلة الى كاليه. العربة الكراميلية اللون للقطار السريع المغادر غار دو نورد، بمقاعدها الجلدية التي تطقطق وأطر النوافذ المقشّرة على نحو غريب، لم تكن مكانا مرحّبا للغاية. حاولــت أن أقرأ لكنّي أحسســت بنفسي ذاهلا، قلقا. حين غادرنا مناطق الجــوار الرمادية وبدأنا عبور مناطق الــ banlieues[٣٢] الشمالية القبيحة، بــدت العربة وكأنهــا خاضعة لمزاج سوداوي جمعي: المــرأة الجالسة عند الزاوية توقفت عن الهمهمة، الطفل الرضيع خمد بكاءه، عصبة المراهقين المشاكســن كفّوا عن تبادل الحديث، وفي صمت غريب دخلنا تحت جنح الظلام في الريف المنبســط للنورماندي. إنطلقنا بسرعة مفرطة عبْر آراس، مدينة لم أزرها من قبل، والتي في ذهني تملك حقوق نشر سان– إكزوبري. ثم أمسى الهواء عفنا ومالحا، وأنبأت إشارات الطريق بوصولنا الى كاليه.

عبــور ما يــروق للبريطانيين أن يدعونــه بالقنال الانكليــزي هو، كما يعرف الجميــع، تجربة مغثية، غــير ملطفة بمنظر الجــروف البيضاء لدوفر،

---

(٣١) القطار الأوربي الذي يمر عبْر نفق بحر المانش.

(٣٢) <<الضواحي>>، بالفرنسية في الأصل.

التـــي تحيّي، في ضوء القمر الشاحـب، المسافرين المصابين بالغثيان وكأنها كومة هائلة من جبن الحلّوم. سرت مقلقلا فوق المعبر وإنتظرت في الصف لفحص جواز السفر.

فاحصــو البطاقات الفرنسيون صارمون لكنهم عادلون. يتخيّلهم المرء يكتبــون السوناتات في المساء ويتولون العنايــة بأشجار فاكهتهم في عطلة نهاية الاسبوع، دقيقون جدا في إستعمال القافية وسمّ حشرة المَنَّة على حد سواء. موظفو الهجرة مختلفون. سواء أكانوا فرنسيين أو بريطانيين (خاصة في تلــك الأيــام قبل إزالــة شِبْه الحــدود للجماعة الاوروبيــة الآن)، هؤلاء الموظفــون لا تحكمهــم <روح العدالة> بل <شبــح السلطة، ويبتهجون، شــأن القصابين، عندما يمسكــون بأيديهم البــاردة أوراق هويتك كما لو كانــت حياتك فخــذ ذبيحة. الموظف القابع في كشــك فحص الجوازات كان يشبــه كثيرا بيــتر اوتول في «لورانس العــرب». ألقي نظرة من عينين زرقاوين كامدتين على جواز سفري، ثم رفعهما لينظر اليّ، وعاد ينظر الى الجواز، ومرة ثانية اليّ. ما رآه جعله كما يبدو حزينا جدا.

كنت أرتدي زيّا ملائما لكارنابي ستريت وقتذاك، ملابس إشتريتها من le marché aux puces[٣٣] في كلنيانكــورت. كان الصنــدل والقميص القطني هنديين، بنطالي تشارلستون أحمر اللون، وكنت أرتدي حزاما من تصميمي الخاص رسمت عليه عبارة <ليدا والبجعة>بإسلوب بوسان[٣٤]. كان شَعري ملتفا بغنج على كتفي.

(ما الغرض من زيارتك؟) سأل بيتر بصوت خفيض، محزون.

---

(٣٣) <<سوق البراغيث>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٤) نيكولا بوسان (١٥٩٤ – ١٦٦٥)، أبرز رسّامي إسلوب الباروك الكلاسيكي الفرنسي.

فجـأة أدركت، تمامـا كما لو كنت أواجـه سَميه بطرس على أبواب الفردوس فوق، أنه يجـب أن أعطي بيتر سببا جيدا ليدعني أدخل مملكته. قـام دماغي بإستدلال سريع. هذا الرجـل هو بيروقراطي، والبيروقراطيون تؤثـر فيهم طبقـة الموظفين. هناك القليـل من الرسميين مَـنْ هم أعلى من السفـير. بلهجتـي الارجنتينيـة الزائفة، قلت لـه أنني قادم للقـاء والدي، السفير الارجنتيني السابق.

تقوّس جاجبا بيتر أكـثر من ذي قبـل. (وأين ستلتقي الـ... إحِم... سفير؟)

مرة ثانيـة، تزاحمت في رأسي على نحو يائس أجوبة. كنت ذات يوم أقِمـت في نزل تابـع لجيش الخلاص في لندن، مواجه تمامـا (كما بدا لي حينها) لفندق أنيق جدا. تذكّرت إسمه. (فندق سانت جيمز)، قلت.

(بعـد سنـوات إكتشفـت أن سانت جيمـز لم يكن سـوى مايدعونه الفرنسيـون <hotel de passe>[٣٥]، يـأوي عـددا مغـالى فيه من مستر ومسز سميث[٣٦]).

(هل لديك حجز في الـ... إحِم... سانت جيمز؟) سأل بيتر.

(أعتقد... أن والدي قام بالحجز).

(لنتصل بهم، إذن). قال بيتر.

في تلـك الأثناء كان المسافرون يتدفقون مارّين وصعدوا الى المُعَدِّية. لم تكـن لي أدنى فكرة كيف سيمكنني عبور القنال والذهاب الى لندن. كان

(٣٥) <<فندق متعة>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٦) سميث، إسم منتحل، يطلقه الناس على أنفسهم ليخفوا إسمهم الحقيقي، في هذه الحالة لتجنب الفضيحة.

في جيبي عشرة فرنـكات وباوندين. السفر تطفلا لم يكن له سمعة حسنة في انكلترا.

(في السانـت جيمـز ليس لديهـم حجزا بإسـم الـ... إحِـم... سفير مانغويل).

إنضم الينا موظف آخر. لمحة من إبتسامة ظهرت على وجه بيتر بددت بعضا من الحزن.

(هذا السيد يقول أن والده هو سفير أرجنتيني وأنه سيلتقي به في لندن، في السانت جيمز).

(في السانت جيمز؟)

تقلّبت عينا الموظف الآخر أعلى وأسفل.

(هكذا).

(لكنهـم لا يملكون حجزا بإسم مانغويل. ربما علينا الإتصال بالسفارة الارجنتينية).

إعترضـت قائلا أن لا أحد موجود في هـذه الساعة في السفارة. كان الوقت بعد منتصف الليل بقليل.

(دعنا مع ذلك نحاول)، قال الموظف الآخر.

حاولَ وأجاب على الهاتف شخص من الواضح أنه يتحدث الاسبانية فقط. أعطاني الموظف الآخر السمّاعة.

(إسأله أن كان يعرف والدك ويكفلك).

سألته، بالاسبانية، مع مَنْ اتحدث. (هنا خوزيه)، أجاب الصوت.

(خوزيـه)، قلت. (أيـاً كنت، هلّا تقـول من فضلـك للموظف أنك تعرف والدي، السفير السابق مانغويل؟)

(بالطبع)، قال خوزيه.

شكـرت بصمت الإحساس الارجنتيني بالرفاقيـة وأرجعت السمّاعة الى الموظف الآخر.

(سيقول لك)، قلت.

إستمع الموظف الآخر الى كلام خوزيه بالاسبانية.

(أنا لا أفهم ما تقول. هل يمكنك محاولة إعادة ما قلت بالانكليزية؟ آها. نعم. وما هو منصبك في السفارة، سيدي؟ فهمت. شكرا).

أغلق الهاتف. (اخشى أن كفالة بوّاب هي غير كافية)، قال.

في غضـون ذلك، كان بيتر ينقّب في حقيبتي بإهتمام شديد. فتح علبة معجـون الأسنـان، عصر بعضا منها، ثم تذوّقه. نفضـ نسختي من كتاب «سيدهارتا». شمَّ عيدان البخور. في النهاية عثر على دفتر العناوين الخاص بـي. إختفى معـه داخل المكتب. حين ظهر، كانت علـى وجهه إبتسامة، تشبه تلك التي إرتسمت على وجه لورانس بعد إستيلائه على الخرطوم.

(يبدو أنك أخفقت في إخبارنا أنك تتقاسم مع أشخاص آخرين بيتا في لنـدن. واحد من أصدقائك هناك قال لي أنك تعمل في بيع حليات صغيرة في كارنابي ستريت. افترض إنه ليس لديك رخصة عمل؟ ياترى لماذا يفعل ذلك إبن سفير؟)

أخِـذت الى غرفة صغيرة بيضاء بسرير خفيف نقّـال وقيل لي أن أنتظر حتـى يعـود أول قطار الى باريس. طـوال الليل كنت أفكّر بمـا سأخسره: غرفتـي، الكتـب التي جمعتها، مهنتـي الفنية، التي باركهـا ميك جاغر. فبـدأت منذ تلك اللحظة في القراءة. صارت لندن في ذهني نوعا من جنة عدن. القصص التي أحببتها الى أبعد حد وقعت هناك؛ تشسترتون وديكنز جعلاهـا مألوفـة لي؛ كانت عندي كمـا القطب الشمـالي وسمرقند عند

الآخرين. والآن، بسبب إثنين مـن الرسميين المزعجين، المُتَنَطّسين، باتت نائيـة وبعيدة المنـال. البيروقراطية، القوانين غير العادلـة للهجرة، السلطة الممنوحة لموظفين زرق العيون يُسمَح لهم بعصر معاجين أسنان الناس بدوا لي حينهـا (والآن) شـيء بغيض حقير. فرنسـا، في الجانب الآخر، كانت بلد الحريـة، الأخوّة، المساواة، وإن إختلف الترتيـب ربما. أفكّر بعمق في روبسبيير.

وهكـذا، كيف أننـي، في تشرين الثـاني ١٩٧٠، أصبحـت فوضويا معتدلا.

# تحية تقدير الى بروتُس

(مَن أنا، بحق الله؟ آه، <ذلك> لغز عظيم!)
**« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢**

تقول لي مكتبتي أن المشكلة هي مشكلة موغلة في القدم.

وفقا للأسطورة، بروتس لم يكن ملك مصر فحسب، بل أيضا إله البحر، راعي قطعان المـاء، قادر على رؤية المستقبل وتغيير مظهره بإستمرار. تخيّلَ دانتـي هذا التقلّب عقابا: في الحلقة الثامنـة من جحيمه، حلمَ أن اللصوص والسلّابـين، الذيـن يضعون أيديهم، أثنـاء حياتهم الفانيـة، على ما لايعود لهم، هم محكومون بعد الموت بأن لا يكونوا قادرين حتى على تملّك المظهر الخارجـي لأجسادهم الأرضية ويتحولون على نحو لانهائي الى شيء آخر، (لا يكونوا مرة ثانية أبدا أولئك الذين كانوا عليه يوما).

لا بـد لنـا جميعاً أن نكون في يـوم ما في مواجهة مع السـؤال الرهيب الـذي طرحه اليسروع علـى آليس في بلاد العجائـب: (من <تكونين>؟) حقا: مَنْ نكون نحن؟ الأجوبة التي نحاول إعطاءها عبْر حيواتنا النامية هي أبدا ليست مقنعة تماماً. نحن الوجه في المرآة، الإسم والجنسية الممنوحان لنا، الجنس الذي تحدده ثقافتنا بشكل راسـخ، الإنعكاس في عين اولئك الذي ينظـرون إلينا، هوى الناس الذين يحبونـا وكابوس الناس الذين يكرهوننا، الجسد الإبتدائي في المهد والجسد الهامد في اللحد. نحن كل هذه الأشياء،

ونحـن عكسها أيضا، نحـن أنفسنا في الظلال. نحـن كل النزعات السرّية المفقـودة في الصورة التي تشبهنا كثـيرا، في الوصف المقصود منه أن يكون شامـلا. نحن شخص ما على وشك النشـوء، وأيضا شخص كان موجودا، منذ زمن طويل. هويتنـا، والزمان والمكان اللذان نوجد فيهما، هم مائعون وعابرون، كما الماء.

ثمت مشهد آخر في «مغامرات آليس في بلاد العجائب» يصوِّر بوضوح تام الهويات العديدة للبطلة، لكن أيضا هوية قرّاءها، ويحدث في واحد من الفصـول الأولى للكتاب. بعد سقوطها في جحر الأرنب، تشعر آليس بأنها لم تعـد تكون نفسهـا، وتتساءل مَـنْ ذاك الذي أخذ مكانهـا. بدلا من أن تيأس، تقـرر الإنتظار حتى يأتي أحـد ما ينظر الى الأسفـل وينادي عليها، قائلا: (إصعدي ثانية، عزيزتي!) وعندئذ ستسأل: (من أكون، إذن؟ إخبرني هـذا أولا، ومن ثم، إذا أعجبني أن أكـون ذلك الشخص، سأصعد: إذا لا، سأبقى في الأسفل هنا حتى أكون شخصا آخرا).

الوجـوه العديـدة (جميعـا تخصنـا) التـي تترقـب عيننـا المفرطـة في الإستقصـاء في الأحلام والكتـب وفي الحياة اليومية تنتهـي، وا أسفاه، الى أن تصبـح حقيقية. في البدء قد يسلّينا ظهورها أو يربكنا، وبعد فترة تلتصق مثـل أقنعـة بجلدنا وعظامنا. إستطـاع بروتس تغيير شكلـه لكن لا قبل أن يمسك به أحد ما ويُثّبته جيدا: عندئذ سيتيح الإله لنفسه أن يكون مرئيا كما كان عليه حقا، كإندماج لكل مسوخه. هكذا هو الأمر مع هوياتنا الوافرة. هـي تتغير وتنحلّ في عيوننا وعيون الآخرين، حتى اللحظة التي نكون فيها فجأة قادرين علـى الإعلان عن كلمة <أنا>.عندذاك ستكفّ عن أن تكون أوهاما، هلوساتا، تخميناتا وتصبح، بقناعة مدهشة، تجلياً.

# الجزء الثاني
# درس الأستاذ

(إرجعي!) صاح اليسروع وراءها.

(لدي شيء مهم أقوله! )

« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٥



# بورخس عاشقا

(هكذا الأمر)، قالت الدوقة: والمغزى من ذلك هو - <أنه الحب، أنه الحب، الذي يجعل العالم يدور!>)
(قال أحدهم)، همست آليس، (ذلك يحدث بسبب أن الجميع لا يتدخلون في امور غيرهم!)
(آه، حسنٌ! هذا يعني كثيرا نفس الشيء)، قالت الدوقة.

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩**

دُعيت ذات مساء في عام ١٩٦٦، في بوينس آيرس، الى العشاء في شقة الكاتبة استيللا كانتو. امرأة تبلغ نحو الخمسين من العمر، صمّاء قليلا، بشعر إصطناعي أحمر، مدهش وعينين واسعتين، حسيرتين بشدة (كانت ترفض تغنجا إرتداء عوينات أمام الناس). مشت بإرتباك عبْر المطبخ الصغير، المكسو بالسخام تجمع وجبة من البازلّا والنقانق، منشدة مقاطع من كيتس ودانتي غابريل روسيتي. لها، أهدى بورخس واحدة من أجمل قصصه، «الألف»، وهي لا تدع أحدا ينسى ذلك. بورخس، على كل حال، لم يقدّر هذه الذكرى. على الأقل عندما ذكرت إسمها أمامه وقلت أنني أود رؤيتها، لم يقل شيئا: قال لي أحدهم فيما بعد أن الصمت، عند بورخس، كان شكلا من أشكال الكياسة.

لكن في وقت لقائي بكانتو، كانت كتبها لم تعد تُعتبَر جزءً من المشهد الأدبي الأرجنتيني. في صحوة ما دعي بالقنبلة الامريكية اللاتينية التي

تفجّـرت عن جيل مانويل بْويغ[٣٧]، لم يعـد الناشرون راغبون بنشر كتبها، وصــارت رواياتها تباع بأسعــار مخفضة في المحلات التي تقبع فيها مغطاة بالغبار كمطبخها. قبل زمن طويل، في الأربعينات، كانت كتبت مقالات باسلوب ويليام هازلت[٣٨] (الذي كان مثار إعجابها) لعدد من الدوريات الأدبيـة حينذاك، مـن مجلة اناليسـس دي بوينس آيرس، التـي أدار تحريرها بورخس لبعض الوقـت، الى مجلة سـور. قصصها الواقعيـة، التي ترجّع صدى (كما إعتقدت هي) ليونيل آندرييف[٣٩]، كانت نُشرت في الملحقين الأدبيين لصحيفتي لاناسيـون ولابرينسا، ورواياتها، التي تـرواح بين علم النفسـ والرمزية، كُتب عنها نقودا جيدة، وإن لم تُقرأ، من قبل إنتلجنتسيا بوينس آيرس. وفقا لكانتو، كان سبب سقوطها هو ذكاءها المفرط. دبّرت مـع شقيقها باتريسيـو كانتو، مترجم ممتـاز وهو مَنْ شجّـع في السرّ على ترويـج الشائعات عن غشيان المحارم بينه وبين أخته، خطة للفوز بمسابقة أدبيـة كانت هيئـة التحكيم فيها تتألـف من بورخسـ، الروائي ادواردو ماليّـا، وكاتبـة القصة القصـيرة والناقدة كارمـن كاندارا. قـرّر الأخوان كتابـة رواية مع شيء يسرّ الجميـع: إستشهاد من دانتـي يداهن بورخس، مناقشـة فلسفية حول الفن والأدب والأخلاقيات ترضي ماليّا، سطر بقلم كاندارا يُشبع غـرور كاندارا. تسترا خلف الإسم الأدبي لامرأة أديبة وثقا

(٣٧) (١٩٣٢- ١٩٩٠)، روائي أرجنتيني، أكثر أعماله شهرة رواية «مخدوع بريتا هيوارث» و«قبلة المرأة العنكبوت» التي حوّلها البرازيلي هكتور بابنكو الى فيلم. طوّر بويغ اسلوبا في الكتابة مستوحى من اللغة السينمائية وكان له أثرا كبيرا على جيله.

(٣٨) (١٧٧٨- ١٨٣٠)، كاتب وناقد انكليزي، كتب للصحف والمجلات وإمتاز اسلوبه بالوضوح والصفاء.

(٣٩) ( ١٨٧٠- ١٩١٩ )، كاتب قصصي ومسرحي روسي، يعالج عددا من اعماله موضوعات الوحدة والمعاناة الإنسانية.

بإخلاصها وقدّما المخطوطة تحت عنوان «Luz era su nombre» («نور كان إسمهـا»)، فكوفئت بالإجماع بالجائـزة الأولى. لسوء الحظ، كانت الصداقة مع الأدبية مزيفة شأنها شأنهم، إذ خانتهما وكشفت المكيدة، وتم نفـي الأخ والأخت مـن كل الصالونات الأدبية في بوينسـ آيرس. إنضم الأخـوان كانتو، جزئيا بدافـع النكاية وجزئيا بدافع ولـع مضلل بالأدب الروسي، الى الحزب الشيوعـي الأرجنتيني (الذي قال عنه أرنستو ساباتو يوما أنه كان متعذر تمييـزه عن الحزب المحافظ لأن أغلب أعضائه الخرفين يشهـدون إجتماعاتـه نائمـين). الشيوعية، عند بورخس، الـذي ندم أنه كتب في شبابه ديوان قصائد في مديح الثورة البولشفية، كانت لعنة.

أثنـاء العشاء، سألتنـي كانتو إن كنت أرغب برؤيـة مخطوطة «الألف» (التـي بيعت بعـد ذلك بعشريـن عاما في صالـون سوثبـي بأكثر من ٢٧ ألـف دولارا). قلـت لها أرغب بذلـك. من حافظـة أوراق بنية مشحّمة سحبـت سبعة عشـرة صفحة مؤلفة علـى نحو موسوس (بخـط يد قزم) (كما وصـف بورخس يوما رسائله ذات الحروف الصغيرة، المنفصلة) مع بضعة تصحيحات ونسخ بديلة. اشارت الى الإهداء المكتوب في الصفحة الأخـيرة. ثم مدّت يدها علـى الطاولة وأمسكت يـدي (كنت في الثامنة عشـرة ومرعوبا)، ووضعتها على خدها. (تحسس هـذه العظام)، أمرتني قائلة. (يمكنك أن ترى أنني كنت حينها جميلة).

<حينهـا> كان في العـام ١٩٤٤، السنـة التـي إلتقـت كانتـو فيها بورخسـ في منزل ادولفـو بيوي كاسارس وزوجتـه سيلفانا اوكامبو. أوكامبـو، شاعرة رائعة وقاصّة أروع، كانت شقيقة فيكتوريا اوكامبو، الأرستقراطية الثريـة ومؤسِسة مجلة سور. بيـوي، الأصغر عمرا بثمان سنـوات من سيلفانا، كان وريثا لواحدة من امبراطوريات إنتاج الألبان في الأرجنتـين. إسـم والدتـه، مارتا، أصبـح العلامة التجاريـة لألبان

لامارتـا؛ أول تعـاون بين بورخس وبيـوي كان سلسلة من الإعلانات للبنة لامارتا.

أول لقـاء لكانتـو مع بورخس كان، من وجهة نظرهـا، بعيدا عن coup de foudre[٤٠]. (ومـع هـذا)، أضافـت بإبتسامـة حنين، (ولا بياتريس كانت أكثر تأثّرا مع دانتي).

كمـا لو أنـه تبرير لـرد فعلهـا، كان وصْـف كانتـو لبورخس ذي الخمسـة وأربعـين عاما (الذي نُشِرفيما بعـد في مذكراتها «Borges a contraluz») غـير جـذاب بعمد. (كان ممتلئ الجسـم، طويلا الى حد مـا ومتيبس الظهر، بوجه لحيـم شاحب، قدمان صغيرتـان على نحو لافت للنظر ويد، عندما يصافح بها، تبدو بلا عظام، رخوة، كما لو ان اللمسة المتعذر إجتنابها تحرجـه. الصوت كان مترددا، يبحث متهدجا عن الكلمـات ويطلب الإذن). أتيح لي مرّة سمـاع بورخس يستخدم تردد صوتـه ليحدث تأثيرا أكبر، عندما سألتـه صحفية ما الذي يعجبه اكـثر في الجنرال سان مارتين، بطل قومـي أرجنتيني. أجاب بورخس، ببـطء شديـد، (تماثيلـه النصفيـة البرونزية... التـي تزيّـن... المكاتب العامة... والملاعـب... المدرسية؛ إسمه... يُعاد تكراره... بلا نهاية... في المارشـات... العسكرية؛ وجهه... على الورقـة النقدية... من فئة العشـرة بيـزو..). كان هناك وقفـات طويلة، كانت الصحفيـة أثناءها تجلس منذهلة. وإذ هي علـى وشك سؤاله أن يشـرح إختياره الغريب هـذا، إستمـرّ بورخـس، (... كل هذا أبعـدني عن الصـورة الحقيقية للبطل).

---

(٤٠) <<صعقة الحب>>، بالفرنسية في الأصل.

بعد ليلة لقاءها الأول مع بورخس، صارت كانتو تتردد بإنتظام على منـزل بيوي. لقاءات عشــاء كانت تدور فيها أحاديـث نابضة بالحياة، حيث كان لاوكامبو عادة مثـيرة بطرح الأسئلة المفاجئة على ضيوفها، مثل (لـو كان بيدك الاختيار، كيـف ترتكب الإنتحـار؟) ذات أمسية صيـف، إذ كان هــو وكانتو يغادران معا، بالصدفــة، سأل بورخس أن تسمــح له بالسير معها حتى محطة المـترو. في المحطة، إقترح بورخس، متأتئاً، أن يمشيا مسافة اطول قليلا. بعد ساعة وجدا نفسيهما في مقهى على الافينيدا دي مايو. تحوّل الحديث بجلاء الى الأدب، وأشارت كانتو الى إعجابها بـ «كانديدا»، وإستشهدت بمقطع من نهاية المسرحية. كان بورخـس مفتونــا ولاحظ أن هذه هي اول مرّة يلتقــي فيها امرأة مولعة ببرنــارد شو. ثــم، وهو يحدّق الى كانتو بعينــين في عماهما الإبتدائي، أطراهــا بالانكليزيــة: (A Gioconda smile and the movements of a chess knight).[41] غــادرا عندما كان المقهى يغلق أبوابه وتمشيا حتى الثالثة والنصف صباحا. في اليوم التالي أودع بورخس في منزلها، من دون أن يطلب رؤيتها، نسخة من كتاب كونراد «شباب».

مغازلــة بورخس دامت عامــين، أثناءها، قالت هــي، (أحَبني هو وأنا كنت مولعة به). كانا يسيران لمسافات طويلة أو يركبان الترام بلا هدف عبْر المنطقة الجنوبية لبوينســ آيرس. كان بورخس شغوفا بالترامات: في الترام رقــم سبعة، الذي كان يستقلــه في طريق ذهابه وعودته من وظيفته البائسة في مكتبة محلية، علّم نفسه الايطالية بقراءة طبعة ثنائية اللغة من «كوميديا» دانتي. (بدأت «الجحيم» في الانكليزية؛ بحلول وقت مغادرتي «المطهر» كنــت قادرا علــى متابعتها في الأصل)، كما قال يومــا. حين لا يكون مع

(٤١) ((إبتسامة جوكوندا وحركات حصان شطرنج.))

كانتو، كان يكتب اليها، على نحو متواصل، ومراسلاته، التي ضمّنتها هي فيما بعد في كتابها «بورخس آكونترالوز»، مؤثرة تماما. في رسالة غير مؤرخة، يعتذر عن مغادرته المدينة من دون أن تعرف (بدافع الخوف أو الكياسة، خلال التقليد الحزين، الذي كنت فيه بالنسبة لك في الجوهر، لا شيء سوى عقبة أو واجب)، ويواصل الاعتراف: (يتخذ القدر اشكالا ما تفتئ تعيد نفسها، ثمت أنماط دائرية؛ الآن يظهر هذا مرة أخرى: مرة أخرى أنا في مار ديل بلاتا، في شوق اليك).

في صيف ١٩٤٥، أخبرها أنه يرغب بكتابة قصة عن مكان سوف يكون (كل الأمكنة في العالم) وهو يرغب في إهداء القصة لها. بعد يومين أو ثلاثة جلب الى منزلها رزمة إحتوت، كما قال، على «الألف». فتحتها كانتو. في الداخل كان كاليدوسكوب[٤٢] صغير، الذي كسره عاجلا إبن الخادمة ذو الأربعة أعوام.

قصة «الألف» سارت جنبا الى جنب مع إفتتان بورخس بكانتو. كتب اليها، على بطاقة بريدية، في الانكليزية:

الخميس، حوالي الخامسة

أنا في بوينس آيرس. سأراك الليلة، سأراك غدا، أعرف اننا سنكون سعيدين معا (سعيدان وهائمان واحيانا أبكمين وغالبا سخيفَين على نحو رائع)، وهاأنا مسبقا أشعر بغصّة لأني منفصل عنك، ممزق اربا عنك، عند الأنهر، عند المدن، عند حُزُم العشب، عند الظروف، عند الأيام والليالي.

هذه، وعد مني، هي السطور الأخيرة التي أبيح بها لنفسي هذا القيد؛

(٤٢) المشكال: أداة انبوبية مؤلفة من مرايا مركّزة بحيث أن الأشياء الصغيرة والملونة في الانبوب تتحرك فتولد رسوما مختلفة الأشكال والألوان.

سـوف لن اقحـم نفسي بعـد الآن في الشفقة على الـذات. حبي العزيز، أحبك؛ اتمنى لك السعـادة كلها؛ مستقبل فسيح ومعقد ومنسوج بجمال سيحدث لنا. أنـا أكتب مثل شاعر نثر رهيب؛ لا اجرؤ ان أعيد قراءة هذه البطاقـة المؤسفـة. استيللا، استيللا كانتو عندما تقرأيـن هذا سأكون منهيا القصة التي وعدتك بها، السلسلة الأولى من سلاسل طويلة.

**المخلص خورخي**

(قصة المـكان الذي هو كل الأمكنة) (كما دعاهـا بورخس في بطاقة بريديـة أخرى) تبـدأ مع صيف موت حسناء بوينسـس آيرس الارستقراطية بياتريـز بيتربو، التـي يعشقها بورخس، الراوي. إبن عـم بياتريز، الشاعر المنمَّق المتحذلق كارلوس أرجنتين دانيري (أشِيعَ ان بورخس بنى شخصيته علـى زوج أخته، الكاتب غييرمو دي تورّي، الـذي إشترك بإخلاص في المعجم الموصى به من قبل الاكاديمة الملكية الاسبانية للآداب)، يَنْظم قصيدة ملحميـة هائلة تتضمن كل شيء على الأرضـ والسماء؛ مصدر إلهامه هو الألف، مكان كانت تتشابه فيه الكائنات كلها. هذا المكان، يقول دانيري لبورخس، هو تسعة عشرة درجة أسفل قبو بياتزيز، وكي يراه المرء عليه أن يضطجـع في وضعية معينة. يطيع بورخس، فيكون الألف مفتوحا أمامه. (قطْـر الألف لن يكـون أكثر من إثنين الى ثلاثة سنتيمـترات، لكن الفضاء الكوني باكمله موجود هناك، بلا نقصان في الحجم). كل شيء يظهر امام عينيه المشدوهتـين في لا ئحة ويتمانية[٤٣]: (رأيـت البحر المأهول، رأيت الفجـر والمساء، رأيت حشود أمريـكا، شبكة عنكبوت فضية وسط اهرام أسـود؛ رأيت متاهـة رثّة (كان ذلك في لندن)، رأيـت عينين قريبتين جدا

(٤٣) نسبة الى الشاعر والت ويتمان.

منـي، بلا إنتهـاء، ترقبان إنعكاسهما فيّ كما لو في مـرآة.. .)هذه القائمة تستمـر لصفحة أخرى. وسط الـرؤى، يرى بورخس على نحو مستحيل وجهـه هو ووجوه قرّاءه - وجوهنـا - و(البقايا الشنيعة لتلك التي كانت بياتريـز بيتربو الفاتنـة). كذلك، بشعور بالخزي، يرى عـددا من (رسائل دقيقـة، داعرة، لا تُصدَّق) كانت بياتريـز البعيدة المنال كتبتها الى دانيري. (كنـت مدوَّخاً فبكيت)، يختتم قائـلا، (لأن عينيّ رأتا ذلك السرّ والشيء الحَدْسـي الذي يغتصب إسمـه البشر لكنه ذاك الذي لم يـره أحد: الكون الذي لا يُتصوّر).

حالمـا إنتهـت القصة، نشرهـا بورخس في مجلة سـور، في عدد ايلول ١٩٤٥. بعد فترة وجيـزة، إلتقى هو واستيللا كانتو على العشاء في فندق لا ديليثياس في ادروغي، في ضواحي بوينس آيرس. كان هذا مكانا عظيم الأهميـة عند بورخس. هنا، حين كان شابـا، قضى بضعة أصياف سعيدة مـع أسرته، قارئا؛ هنا، رجل تعيس على نحو يائس يبلغ الخامسة والثلاثين من العمر حاول الإنتحار في ٢٥ آب ١٩٣٤ (محاولة أحيا ذكراها في عام ١٩٧٨، في قصـة تقع أحداثها في المستقبل، دعاها «٢٥ آب ١٩٣٥»)؛ هنا عـيّن مكان قصته البوليسيـة الميتافيزيقية، «المـوت والبوصلة»، محوّلا لاس ديليثياس الى الفيلا جميلـة الإسم تريست- لـو- روي. في المساء الذي تمشيا فيه هـو وكانتو خلال الشوارع المظلمة، وبورخس يستشهد، بالايطاليـة، بأبيـات بياتريس الى فيرجيـل، ضارعة اليـه بمرافقة دانتي في رحلته عبْر الجحيم.

أيتها الروح المانتوانية[٤٤] المهَذّبة، سيظل

(٤٤) نسبة الى مدينة مانتوا، في مقاطعة لومبارديا، شمال ايطاليا،وهي مسقط رأس فيرجيل.

الناس يسمعون عن ذكراك الشهيرة

طالما العالم نفسه لن ينتهي.

صديقي، الذي القدر ليس صديقه،

وجد في عزلته طريقا كثير العقبات

حتى عاد زاخرا بالهموم.

تذكّرتْ كانتو الأبيات وقالت لي أن بورخس كان يسخر من تملّق بياتريس التي إعتادت أن تنال ما تبغيه. (إستدار بورخس نحوي)، قالت كانتو، (رغم أنه كان بالكاد يتبينني تحت ضباب مصباح الشارع، وسألني إن كنت أقبل الزواج منه).

نصف لاهية، نصف جادّة، قالت له يمكن أن أقبل. (لكن خورخي، لم ينس أنني من مريدي برنارد شو. لايمكننا أن نتزوج، ما لم ننام معا أولا). أضافت قائلة لي، عبْر طاولة العشاء، (كنت أعرف أنه لن يجرؤ أبدا).

إستمرّت علاقتهما على نحو فاتر عاما آخر. وفقا لكانتو، حدثت القطيعة من خلال والدة بورخس، التي، لكونها مرافقة لإبنها على نحو دائم، كانت لا تكنّ إحتراما كبيرا لصديقاته. فيما بعد، في ١٩٦٧، بعدما بات واضحا أن والدته وافقت على زواجه من ايلزا استيته دي ميلان ((أعتقد أن سيكون خير لكَ الزواج من ايلزا، لأنها أرملة وتعرف الكثير عن الحياة))، علّقت كانتو، (وجدت هي من يحل محلها). كان الزواج، مع ذلك، كارثة. ايلزا، الغيرى من أي أحد يكنّ لبورخس عاطفة، منعته من زيارة أمه و لم تدعوها أبدا الى شقتهما. لا تقاسم ايلزا أي شيء من اهتمامات بورخس الأدبية. هي قليلا ما تقرأ. كان بورخس يستمتع برواية أحلامه كل صباح مع القهوة والخبز المحمّص؛ ايلزا لم تكن تحلم، أو كانت تقول انها لا تحلم، الأمر الذي يجده بورخس غير معقول. بدلا من ذلك

كانت تهتم بالشهرة التي إكتسبها بورخس والتي كان هو يزدريها: أوسمة، حفلات كوكتيل، لقاءات مع مشاهير. في هارفرد، حيث دُعِي بورخس لإلقاء محاضرات، أصرّت عليه أن يطالب بأعلى أجر وأن يُمنحا وسائل راحة مترفة. ذات ليلة، عثر واحد من أساتذة الجامعة على بورخس واقفا خارج السكن الجامعي، ببجامة النوم وخفين. (زوجتي أغلقت الباب من الداخل)، قال شارحا، وبأشد ما يكون الخجل. أخذ البروفيسور بورخس لقضاء الليلة في مسكنه، وفي الصباح واجه ايلزا. (أنه ليس أنت مَنْ عليه أن يراه تحت الأغطية)، ردّت عليه. في وقت آخر، في شقتهما في بوينس آيرس، حيث كنت أزوره، انتظر بورخس مغادرة ايلزا الغرفة ثم سألني، بهمس: (قل لي، هل بيبو هنا؟) كان بيبو هرّ بورخس الأبيض الكبير. قلت أنه موجود، نائم في واحد من الكراسي. (الحمد لله)، قال بورخس، في مشهد خارج مباشرة من قصة نابوكوف «ضحك في الظلام». (قالت أنه هرب. لكني كنت أسمعه فاعتقدت أنني فقدت عقلي).

فرار بورخس من ايلزا كان من غير ريب شائنا. حيث أنه لا يوجد طلاق في الأرجنتين، كان الملجأ الوحيد هو إنفصال شرعي. في ٦ تموز ١٩٧٠، أخذه مترجمه الأمريكي، نورمان توماس دي جوفاني، في تأكسي من المكتبة الوطنية (حيث كان مكتب بورخس) ورافقه سرّا الى المطار، واستقلا طائرة الى قرطبة. في تلك الأثناء، ذهب المحامي وثلاثة رجال نقل، بتوجيه من بورخس وتحت وصاية دي جوفاني، الى شقة ايلزا مع أمر قضائي بأخذ كتب بورخس معهم. دام الزواج أربع سنوات فقط.

مرة أخرى، أحسّ بورخس أن السعادة لم تكن مقدّرة له. كان الأدب مؤاساة، لكنه غير كاف ابدا، لأنه أيضا أعاد ذكريات كل خسارة أو

فشـل، كما عرفهما حين كتب الأبيات من السونيتة الأولى في الدِّبْتَك[٤٥] «١٩٦٤»:

لا أحد يخسر (تردّدُ ذلك عبثا)

ما خلا ذاك الذي لا يملك و لم يملك أبدا،

لكن لا يكفي أن تكون شجاعا

كي تتعلم فن النسيان.

رمز، زهرة تمزقك أربا

وغيتار يمكن ان يقتلك.

طوال حياته التي قاربت القرن، وقع بورخس في الحب باطّراد صبور، وباطـراد صبور كانت آمالـه تتبدد. كان يحسد المصاهـرات الأدبية التي نصادفهـا في قراءاتنا: الجندي البريطاني وزوجتـه الهندية أميرة، في كتاب كبلنـغ «دون إعانـة الاكليروسـ» ((منذ متى كنت عبـدة، يامليكتي؟))، الطاهر سيغورد وبرينهيلد من الـ «فوبلسونغا ساغا» (بيتان من الشعر هما الآن منقوشـان على شاهد قبره في جنيف)، ستيفنسون وفاني (اللذان كانا في مخيّلة بورخس سعيدين)، جِي كي تشسترتون وزوجته (اللذان تخيلهما راضيين). القائمة الطويلة لاسماء محبوبات بورخس يمكن أن تكون منتخبة مـن الإهداءات لقصصه وأشعاره: استيللا كانتو، هايدي لانج، ماريا ايستر فاسكيز، اولريكه فـون كولمان، سيلفينا بولريشـ، بياتريز بيبيلوني وبستر دي بولريشـ، سارا ديهـل دي مورنو هويو، مارغـوت غيريرو، سيسيليا الجينيروس - (كلهنّ متفردات)، كما قال بيوي، (وكلهنّ لا يُعوَّضن).

---

(٤٥) اللوح المزدوج، لوحان من خشب يُربطان بمفصل فيشبهان كتاب، يُكتب عليهما أو يُرسم صورة مزدوجة.

ذات مســاء، على طبق معتاد من باستا بلا لــون في مطعم دوا هوتيل، قــال لي أنه يعتقد، بإيمان أدبي، بما دعــاه (بغموض النسوة والقدر البطولي للرجال). كان يحسّ بالعجز عن إعادة خلق ذلك الغموض على الصفحة: النســاء القليلات في قصصه هــنّ ثانويات في الحبكــة، لا شخصيات عن جدارة ، ربمــا بإستثناء المنتقمة ايما زونز، التي أستوحى طريقة تفكيرها من امــرأة، سيسيليا انجينيروس. الامرأتــان المتنافستان في «المبارزة» (قصة من المحتمــل انهــا تدين بالفضــل الى هنري جيمز) هما بــلا جنس ما عدا في اسميهمــا، وكذلك المرأة العجوز في «السيدة الكهلة». المرأة المتاقسَمة في «المتطفــل» هي ليست سوى شيء يجــب ان يقتله الاخوان المتنافسان كي يبقيا مخلصــين لبعض. المرأة الروائية الأغرب عنــد بورخس، اولريكا، في القصــة التي عنوانها بنفس الاسم، هي شبــح أكثر منها امرأة: هي، الطالبة النرويجية، تمنح نفسها الى البروفيسور الكهل خابيير اوتارولا، الذي تلقبه هــي بسيغورد ويلقبها هــو في المقابل ببرينهيلد. في البــدء تبدو راغبة، ثم بــاردة، فيقول لها اوتارولا، (برينهيلد، أنت تتصرفين كما لو كنت تتمنين لــو أن سيفا بيننــا). تنتهي القصــة: (لم يكن من سيف بيننــا. تبدد الوقت كما الرمل. سال الحــب، دنيويا في الظلال، وتملكتُ للمرة الأولى صورة اولريكا).

رجال بورخس، من جانب آخــر، ينجزون أقدارهم البطولية بتصميم رواقي، غير عارفين أبدا ما إذا كانوا انجزوا أي شيء، وفي أوقات يدركون انهم فشلوا. المجوسي الحالم في «الخرائب الدائرية» الذي يعي انه هو أيضا حلــم شخص آخر؛ الروائي المُجِــدّ هربرت كوين، الذي يعترف بأن عمله لا ينتمــي (الى الفن، بل الى مجــرد تاريخ الفن)؛ التحرّي الميتافيزيقي ايريك لويــنروت، الــذي يلاقي طوعا حتفــه؛ السجين ذو وجه الثــور في المتاهة منتظــرا خلاصه بعقوبة الموت على يد جلاده؛ الكاتب المسرحي جارومير

هلادايـك، الذي يقوم الله لـه بمعجزة سرية كي يتيح له إكمال مسرحية قبل أن يمـوت؛ المهاجر خوان دالمان، الذي، في قصة «الجنوب»، يعرض فجأة موتا ملحميا كي يتوّج حياته الهادئة - كل هؤلاء كانو الرجال الذين أحسّ بورخس أنه يشاركهم أقدارهم. (افلاطون، الذي احبَّ كل الرجال، كان تعيسـا.).. هكذا بدأ محاضرته في جامعة بوينس آيرس. أعتقد أن بورخس شعر أن هذا سيكون هو الحقيقة التي لا مفرّ منها.

كان بورخس يتمنى إتحادا غير معقد، بسيط؛ وزّع عليه القدر مشاكلا بدت وكأنها مدبّرة من قبل هنري جيمز، الذي وجد طرق تفكيره، برغم إعجابـه بقـوة إبداعها، متداخلـة أحيانا على نحـو سايكولوجي مفرط. محاولتـه الأخيرة في الزواج من ماريا كودامـا، التي تمّت كما يدو في ٢٦ نيسان ١٩٨٦، أقلّ من شهرين قبل وفاته، من خلال رخصة صدرت غيابيا من قبل عمدة مدينة باراغوانية صغيرة. قلت <كما يدو> لأن الاجراءات كانت محجوبة عن النظر في سرّية مربكة، حيث ان زواج بورخس من ايلزا لم يُلغ تماما، فكان يبدو أنه بزواجه من ماريا إرتكب جناية تعدد الزوجات. كانـت ماريا واحدة من تلامذته في الفصول الانكلـو- ساكسونية وفيما بعـد، في الستينات، بدأت ترافقـه في رحلاته. زواجها من بورخس فاجأ معظـم الناس وأغضـب الكثيرين الذين شعروا بأنهـا أبعدت بعمد الرجل العجوز عن أصدقائه. الحقيقية هي أن أصدقاء بورخس أحسّوا بالغيرة من أي شخص يبـدي له بورخس عاطفة أو إهتمام، وبورخس، بتعمّد يَهْوَه، أتاح لهذه الغيرة أن تزدهر.

بورخس، آنذاك في ثمانيناته، مع ماريا مسؤولة عنه، لم يعد يتعشى في منـزل بيوي، لم يعد يلتقي العديد من معارفـه القدامى: كل هذا تُلام عليه ماريـا، لا تقلّب بورخس أبدا. لا احد تذكّـر أن بورخس على مرّ السنين كان غالبـا ما يمحـو إسماً من إهداء قصيدة ويستبدلـه، بتحوّل صبياني في

العاطفــة، بإسم آخر هو أكــثر تملقا الآن: كان المحو يُنسَب الى ماريا. حتى واقعة إحتضاره في جنيف، بعيدا عن مدينته السرمدية بوينس آيرس، كانت تُــلام عليه غــيرة ماريا. قبل يــوم أو نحو ذلك من وفاتــه، اتصّل بورخس ببيــوي من جنيــف. قال بيوي انــه كان يبدو حزينا تمامــا. (ماذا تفعل في جنيــف؟ تعال الى الوطن)، قال بيوي لــه. (لا أستطيع)، أجاب بورخس. (وعلــى أي حال، أي مكان هو مناسب تمامــا للموت فيه). قال بيوي أنه على رغم صداقتهما لم يشأ، ككاتب، أن يقاطع عبارة وداع رائعة كهذه.

لكن هناك اولئك - محرر بورخس في دار غاليمار، هكتور بانسيوتي، على سبيل المثال، وأرملة كورتازار، اورورا برنانديز - الذين رأوا في ماريا كوداما مجــرد مرافقة مخلصــة ومتحمسة. حسب رأيهــم، إلتقى بورخس أخــيرا بياتريسه الحامية، المنعزلــة، الصلبة. لبانسيوتي قــال بورخس، (أنا أمــوت بسرطان الكبد، وأود أن أنهي أيامــي الأخيرة في اليابان. لكني لا أتحــدث اليابانيــة، أو فقط بضع كلمــات، وأود أن أكون قــادرا على إنهاء ساعاتي الأخيرة بالكلام). من جنيف طلب من بانسيوتي أن يرسل له كتبا لم يشــر إليها أبدا في كتاباته: كوميديــات موليير، قصائد لامارتين، أعمال ريمــي دو غورمون. حينهــا فَهِمَ بانسيوتي: كانت هــي الكتب التي قال له بورخــس انه قرأها أيــام مراهقته في جنيف. الكتــاب الأخير الذي إختار كان كتاب نوفاليس «هاينريش فون أوفتريدينغن»، الذي طلب من ممرضة تتحــدث الالمانية أن تقرأه لــه أثناء الإنتظار الطويل المــؤلم. في اليوم الذي سبــق وفاتــه، جاء بانسيوتي لــيراه وجلس الى جانب سريــره طوال الليل، ضامّا يد الرجل العجوز، حتى الصباح التالي.

توفي بورخس في ١٤ حزيــران ١٩٨٦. بعد عشر سنوات، وأنا أعيد قــراءة «الألف» إحياءً لذكــراه، تساءلت في أي عمــل لبورخس صادفت فكــرة الفضاء الشامــل - في « nunc-stans » او « hic-stans» لتوماس

هوبــز التي إستشهد بــه كعبارة تصدير لكتاب «الألــف». فحصت بعناية رفّي مكتبتــي من بورخس: الطبعات الأصلية البالية لدار اميسي، المركومة بالغلطــات المطبعية؛ المجلدان السميكان مــن « Obras comletas » و« Obras completas en colaboracion» غــير المكتمــلان، المليئان أيضا بالغلطات المطبعية؛ طبعات اليانزا الصقيلة والمسهبة الى حد ما؛ الترجمات الانكليزية المتقلّبة؛ طبعة بلبياد الفرنسية الفائقة من آثاره، التي حررها بحب جــان– بيير بــيرني والتي حسب رأيي حلّت محــل الأسبانية الأصلية. (ربما بورخســ ما كان سيمانع: قال يوما عــن النسخة الانكليزية من «الفاتك» ليوليان بيكفورد، المكتوب بالفرنسية، أن (الأصل غير أمين للترجمة)).

روجيه كيلوا، المسؤول عن شهرة بورخس في فرنسا ((أنا من إختراع كيلوا)، قال بورخس يوما)، قــال أن الثيمة المركزية للأديب الكبير كانت المتاهة؛ كما لو أنه تأكيد لهذا الإفتراض، تحمل الترجمة الانكليزية، الخرقاء بعض الشيء، لنصوص بورخس هذا العنوان بصيغة الجمع [«المتاهات»]. لدهشتــي (بالنسبة لي على الأقل، الــذي أعتبر نفسي ذا معرفة كافية بعمل بورخســ) إكتشفــت، وأنا اعيد قــراءة كتبه أنها ليســت المتاهة التي تقرر جوهــر كتاباته، بــل فكرة أن شيء، أو مــكان أو شخص أو لحظة هي كل الأشياء، الأمكنة، الأشخاص، واللحظات.

وضعت قائمــة على صفحة وقاية الغلاف لطبعــة بلبياد، لكني متأكد أنها غير كاملة:

هــي متوّجة بالأكــثر وضوحــا: « The Zahir »، نصوصــ مرافقة لـ «الألــف». الـ <Zahir>، وتعني في العربية الظاهر، هي مادة (قطعة نقد معدنيــة، لكن أيضا نمر، اسطرلاب) إن شوهدت مــرّة لا يمكن ان تُنسى. مقتبســا بيتا من تينيسون حول الزهرة في شق الجــدار، يقول بورخس أنه

(ربما قَصَدَ أن ما من حدث، مهما كان متواضعا، لا يكن متضمَّناً في تاريخ العالم بسلسلته اللامتناهية من الأسباب والنتائج). ثم جاءت مكتبة بابل الشهيرة، (التي دعاها البعض الكون)، وذلك الكون يُختصَر داخل كتاب وحيد من صفحات رقيقة لامتناهية، مشارا اليه بملاحظة في القصة، ومفصّلا أكثر في الكتاب التالي «كتاب الرمل». الانسيكلوبيديا الكونية الساعي اليها الراوي في القصة الطويلة «المؤتمر» هي ليست مستحيلة: هي أصلا موجودة وهي الكون نفسه، مثل خارطة رسّام الخرائط (في «نمور الأحلام») التي تنبأ بها لويس كارول في «سيلفيا وبرونو» والتي تتماكن، في الحكاية الخرافية القصيرة لبورخس، مع البلد الذي يظهر على الخارطة.

الشخصيات ايضا يمكن ان تكون، مثل الأمكنة والأشياء في عمل بورخس، شاملة. عبّر عن ذلك بدقّة السير توماس براون، الذي يحبه بورخس: (كل إنسان هو ليس فقط نفسه؛ كان هناك الكثير من الديوجينين[٤٦] ومثلهم من التيمونين[٤٧]، بيد أن هناك القلّة من ذلك الإسم: البشر يحيون ثانية، والعالم هو الآن كما كان في العصور الماضية؛ ليس هناك أحد ما حينئذ، لكن كان هناك أحد ما منذئذ يوازيه، وهو، كما يقال، ذاته العائدة الى الحياة). إبتهج بورخس بالمقطع وسألني أن أقرأه له عدة مرّات. إستحسن مقولة براون الساذجة ظاهريا، (بيد أن هناك القلّة من ذلك الإسم)، وهي مقولة (تجعله عزيزا علينا، أليس كذلك؟) وضحك بخفوت من دون أن يتوقع جوابا حقا. واحدة من هذه <الذوات العائدة

---

(٤٦) جمع ديوجين، وهو الفيلسوف الاغريق ديوجين السينوبي، الذي كان تلميذا لسقراط، وكان شحاذا يقطن الشوارع، ويمشي في النهار يحمل مصباحا، باحثا عن الرجل الفاضل ( على حد قوله ).

(٤٧) جمع تيمون، وهو الفيلسوف الاغريقي تيمون الأثيني، الذي نمت سمعته في بغض البشر الى مصاف الأسطورة.

الى الحياة> الأكثرِ قدما هي توم كاسترو، الدجال الذي لا يُعقَل في «التاريخ الكوني للعار»، والذي، رغم أنه شبه غبي، يحاول إنتحال شخصية وريث تيشبورن الارستقراطي، طبقـا للقول المأثور أن رجل واحد هو في الواقع كل الرجـال. نُسَخ أخرى مـن هذه الشخصية المتلوّنة هـي فونيس[٤٨] لا يُنسـى ولا يُغتفر (في «فونيـس الذكريات»)، الذي ذاكرته كومة نفاية من كل شيء يُرى طوال هذه الحياة القصيرة؛ الفيلسوف العربي إبن رشد (في «البحث عن إبـن رشد»)، الذي يحاول، عبْر القرون، فهم ارسطو، يشبه كثيرا بورخس نفسه في البحث عن إبن رشد ويشبه القارئ في البحث عن بورخـس؛ الرجل الذي كان هوميروس (في «الخالد») والذي كان أيضا عيّنـة من كل الرجال طـوال تاريخنا والذي خلق رجـلا يدعى اوليسيس الـذي دعـا نفسه لا أحد؛ بيير مينـار الذي يغدو ثِرفانتـس في سبيل كتابة «دون كيخوتـه»، مـرّة أخرى لكن في عصرنـا. في « كل شيء ولا شيء» يتضـرّع شكسبير الى الـرب أن يدعه يكون، هو الذي كان رجالا كثيرين، واحـدا وذاته. يعترف الرب الى شكسبير بأنـه هو أيضا لا شيء: (حلمتُ بالعالم [يقـول الرب] كما حلمـتَ أنت بعملـك، ياشكسبيري، ووسط الأشـكال من حلمي كنت أنـت الذي تشبه كثيرا ذاتـي ولا تشبه أحد). في «قـدر بابل» كل رجـل كان نائب القنصـل[٤٩]، كل رجل كان عبدا: هذا يعني، كل رجـل كان كل رجل. تتضمن قائمتي أيضا هذه الملاحظة،

---

(٤٨) هو الشخصية الرئيسية في قصة بورخس «فونيس الذكريات» ( ١٩٤٢ )، وهي الشخصية الخيالية لبورخس نفسه.

(٤٩) الحاكم العسكري لمقاطعة رومانية قديمة.

التي أنهـى بها بورخس نقدا لفيلم فكتور فليمنـغ «دكتور جيكل ومستر هايـد»: (ما وراء الحكاية الرمزيـة الثّنَوية لستيفنســون والقريبة لـ «منطق الطـير» المؤلَـف في القرن الثاني عشر من عصرنا بقلـم فريد الدين العطّار، يمكننا أن نتخيّل فيلما وحِديوجوديـاً[٥٠]، تحوّل فيه شخصياته نفسها، في النهايـة، الى واحد، هو سرمـدي). أصبحت الفكـرة سيناريو مكتوبا مع بيوي («الآخـرون») ومن ثم فيلم من اخراج هوغـو سانتياغو. حتى في أحاديـث بورخـس اليومية، ثيمة الـكل في واحـد [all-in-one] كانت حاضـرة بإستمـرار. حين إلتقيت بـه، على عجل، بعـد أن أعلنت حرب المالفيناس[٥١]، تحدثنا، كالعادة، عـن الأدب وألمعنا الى ثيمة المزدوج. قال لي بورخس بحزن، (لِمَ، برأيك، لم يلاحظ أحدا أن الجنرال غالتيري والمسز تاتشر هما واحد ونفس الشخص؟)

لكـن هذه التعددية للكائنـات والأمكنة، هذا الإخـتراع لكائن خالد ومـكان خالد، هي غـير كافية للسعـادة، التي إعتبرهـا بورخس ضرورة أخلاقيـة. قبل أربـع سنوات من وفاتـه نشر بورخس كتابـا آخرا جديدا، «Nueve ensayos Dantescos » («تسع مقالات عن دانتي»)، مؤلَف مـن نصوص مكتوبـة في الأربعينـات والخمسينات ومنقّحـة بعد ذلك بسنوات كثـيرة. في المقطع الأول من مقدمته، يتخيّل بورخس نقشا قديما عُـثر عليه في مكتبة شرقيـة خيالية، كل شيء في العـالم موصوف فيه بدقّة شديـدة. يوحي بورخـس بأن شعر دانتـي هو مثل ذاك النقشـ الشامل، «الكوميديا» كما «الألف».

---

(٥٠) الوحديوجودي، القائل بوحدة الوجود. [المورد]

(٥١) حرب الفوكلاند بين بريطانيا والأرجنتين عام ١٩٨٢.

كُتِبت المقالات في صوت بورخس الرَبْوي[٥٢]، الدقيق، البطيء؛ إذ أقلب الصفحة، بوسعي سماع ترديده العمدي، لهجة شكّه الساخرة، التي كان يروق له ان ينهي بها ملاحظاته الأكثر أصالة، الإلقاء الملحون[٥٣] المهيب الذي يقتبس فيه مقاطعا طويلة من الذاكرة. مقاله التاسع عن دانتي، «إبتسامة بياتريس الأخيرة»، تبدأ بملاحظة كان يمكن أن يقولها في حديث ذي بساطة تبعث الثقة: (غرضي هو التعليق على أكثر القصائد تأثيرا في النفس التي أُنجِزت في الأدب يوما. هي متضمنة في النشيد الواحد والثلاثين من «الفردوس»، و، برغم أنها شهيرة، لا أحد بدا أنه لاحظ الأسى الكامن فيها، لا أحد سمعها كاملة. أنها حقيقة أن الجوهر المأساوي التي تنطوي عليه ينتمي الى المؤلف أكثر مما ينتمي الى الكتاب نفسه، الى دانتي الكاتب أو المخترع أكثر مما ينتمي الى دانتي البطل).

بالتالي يروي بورخس القصة. عاليا على قمة جبل المطهر، يغيب فيرجيل عن بصر دانتي. مقاد من قبل بياتريس، التي يتنامى جمالها كلما عبرا سماءً جديدة، يصل الى الإمبيريوس[٥٤]. في هذه المنطقة اللانهائية، الأشياء القصّية هي ليست أقل وضوحا من تلك القريبة ((كما في لوحة ماقبل رافييلية) كما يلاحظ بورخس). يرى دانتي، فوق في السماء، نهرا من نور، سرب من ملائكة، و<وردة> جُبلت من أرواح الحق، المرتبة في

(٥٢) متعلّق بداء الربو.

(٥٣) موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تُصطنَع في تأدية المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبيرا. [ المورد ]

(٥٤) إسم كان يستخدم في لاتينية العصور الوسطى لوصف السماء، وفي الأدب الحديث، خاصة في «الكوميديا الإلهية»، هي المكان الذي يقيم فيه الرب، والكائنات المباركة، السامية التي جُبلت من نور صاف، وهي مصدر النور والخلق.

صفـوف منظمة. يستديـر دانتي ليسمع بياتريس تتحـدث عمّا رآه، لكن حبيبتـه إختفـت. في مكانها، يرى هيئة رجل عجـوز واهن. (وهي؟ أين هـي؟) يصرخ دانتي. يأمر الرجل العجـوز دانتي بأن يرفع عينيه وهناك في السمـاء فوقه يراها، متوّجـة بالمجد، في واحدة مـن حلقات <الوردة>، فيقدّم لها صلاة شكره. يُقرأ النصّ عندئذ:

عظيمة كانت صلاتي، وهي، المحلّقة في البعد،

بدت مبتسمة، ونظرت لي من جديد.

ثم نحو النبع الخالد أدرات رأسها.

بورخس (الحِـرَفي الفنان دائما) لاحظ أن <بـدت> تشير الى المسافة البعيدة لكنها أيضا تفسد على نحو رهيب أبتسامة بياتريس.

كيـف يمكننا شرح هذه الأبيـات، تساءل بورخسـ. رأى الشارحون المجازيـون في <العقل> أو <الفكر> (فيرجيل) أداة للوصول الى الايمان، و<الايمـان> أو <اللاهـوت> (بياتريسـ) أداة للوصـول الى الألوهيـة. الإثنان يختفيان حالما يُبلَغ الهدف. (هذا الشرح)، أضاف بورخس، (كما سيلاحـظ القارئ، هو لا عيب فيه كما هو فاتـر العاطفة؛ هذه الأبيات لم تكن أبدا ناشئة عن معادلة بائسة كهذه).

الناقد غيدو فيتـالي (الذي كان قرأه بورخس) يوحي بأن دانتي، وهو يخلـق الفردوسـ، كان متأثـرا برغبة العثـور على مملكة لحبيبتـه. (لكني سأذهب أبعد من ذلك)، يقـول بورخس. (وأفترض ان دانتي ألّف أفضل كتاب في تاريخ الأدب كي يُدخل بضعة لقاءات مع بياتريس التي لا تُستعاد أبدا. أو الأفضـل أن نقول أن حلقات العقاب والمطهر الجنوبي والحلقات التسع المتراكـزة وفرانشيسكا والسايرانة والغريفون وبرتران دو بورن هم مَلاحِق؛ إبتسامة وصوت، يعرف أنه أضاعهما، هما ما هو أساسي).

ثم يترك لنا بورخس شيئا من إعتراف: (أن رجلا تعيساً يتخيّل السعادة هـو بالتأكيد أمر غير إستثنائي؛ جميعنا نفعل هذا كل يوم. دانتي فعل ذلك مثلنـا، لكـن ثمة شيء مـا يتيح لنا دائمـا أن نلمح الرعب خلـف الأخيلة السعيـدة هـذه). يواصل، (يشير الرجل العجوز بيـده الى احدى حلقات <الوردة> السامقـة. هناك، في هالة، هي بياتريس؛ بياتريس التي كانت عيناهـا تفعمـه بغبطة لا تطاق، بياتريس التي كانت تتزيّـا بعباءة حمراء، بياتريس التي كان يفكّر بها كثيرا جدا حدّ أنه ذُهِل عندما عَلِم أن حجاجا، كان رآهم ذات صباح في فلورنسا، لم يسمعوا بإسمها أبدا؛ بياتريس التي نفـرت منه يوما على نحو مباغـت؛ بياتريس التي وافاها الأجل في ربيعها الرابع والعشرين؛ بياتريسـ دي فولكو بورتيناري التي تزوّجت باردي). يراهـا دانتي ويصلّـي إليها كما يصلّي الى الرب، لكـن أيضا كما يمكن أن يصلّي الى امرأة مُشتهاة.

أيتها المرأة التي تسكن فيها بأمان آمالي،

والتي، كي تجئ بروحي الى الفردوس،

تركت بصماتها على درجات الجحيم.

عندئذ ألقت بياتريس نظرة عليه للحظة واحد وإبتسمت، ثم إستادرت الى الأبد صوب ينبوع النور الخالد.

ويختتـم بورخس، (دعونا نتذكّر واقعـة واحدة لا تقبل الجدل، واقعة واحدة ومتواضعـة: أن هذا المشهد الذي كان دانتـي يتخيّله هو، بالنسبة لنـا، واقعي جدا؛ بالنسبة لـه، كان أقل من ذلك. (الواقع، بالنسبة له، كان واقـع ان الحياة الأولى ومن ثـم الموت خطفا بياتريس منـه). بلا بياتريس الى الأبـد، وحيد وربما مهان، تخيّـل المشهد كي يتخيّل نفسه معها. لسوء حظـه، لحسن حـظ القرّاء الذيـن أمكنهم قراءته لقرون تلـت، قاد إدراكه

بـأن لقائهما لم يكن سوى خيال الى تشويـه الرؤية. ذلك هو سبب وقوع الظـروف المروّعـة – الأكثر جحيميـة، بالطبع، لأنها حدثـت في السماء الأعلى، الإمبيريوس: إختفاء بياتريس، الرجل العجوز الذي حل مكانها، إرتفاعهـا المفاجئ الى <الـوردة>، الإبتسامـة الزائلة والنظـرة العجلى، والرحيل الى الأبد.

أنا حذر من رؤية قراءة تفسيرية لإمرئ، مهما تكن هذه القراء متألقة، بكونهـا إنعكاسا من ذاته هو؛ كما يمكـن لبورخس أن يحاجج بلا شك، في دفاعـه عن حريـة القارئ بالإختيار أو الرفضـ، ليس كل كتاب يؤدي غرضـ مرآة لكل واحد من قرّائه. لكن في حالة «المقالات التسع»، اعتقد أن الإستنتـاج مبرر، وقـراءة بورخس لقدر دانتي أعانتنـي على قراءة قدر بورخـس. في مقالـة قصيرة نُشـرت في « لابرينسـا « في ١٩٢٦، كتب بورخـس نفسه: (كنت أقـول دوما أن الهدف الدائـم للأدب هو عرض أقدارنا).

يوحي بورخس بـأن دانتي كتب «الكوميديا» كي يكون، ولو للحظة واحـدة، مـع بياتريس. ليسـ بعيدا عـن التصوّر أن بورخـس كي يكون مـع امرأة (أي امـرأة من الكثيرات اللاتي تاق اليهـن)، يكون مطلعا على غموضها، يكون أكثر من مجرّد صائغ كلمات، يكون أو يحاول أن يكون عاشقا ومعشوقا من أجله هو لا من أجل إختراعاته، خلق الألف، مرة تلو المرة، في كل أعماله. في ذلك المكان الشامل الخيالي حيث كل شيء ممكن أو مستحيـل، أو في ذراعـي الرجـل الذي هو كل الرجـال، هي، البعيدة المنـال، قد تكون لـه، أو إن لم تكـن ترغب أن تكون لـه، فعلى الأقل لن تكون له تحت ظرف اقل إيلاما، لأنه هو نفسه مَنْ إخترعها.

لكـن كما عَرِف بورخس، الأستاذ في حرفته، جيدا، ان قوانين الخيال

هــي مستبدة مثل تلك التي للعــا لم الذي ندعوه واقعيــا. تودالينا بيلار في «الظاهر»، بياتريز بيتربو في «الألف»، لا يحببن الراوي المفكّر بورخس، الذي يحبهما. لأجل القصة، هاتان المرأتان غير جديرتين بالبياتريسات - تودالينــا نفّاجة، عبدة للموضة، (تعتني بالكمال أكثر من الجمال)؛ بياتريز هــي حسناء مجتمع مفتونة على نحو داعر بإبــن عمها البغيض - لأنه، من أجــل ان يعمل الخيال، يجب ان تحــدث المعجزة (إلهام الألــف، أو إلهام الظاهر الجدير بالذاكرة) وسط الفنانين العمي والتافهين، بما فيهم الراوي.

لاحــظ بورخس مرّة أن قــدر البطل العصري هو ليس بلــوغ إيثاكا أو الحصول على الكأس المقدسة. ربما أساه، في النهاية، نبع من إدراك أن عمله بدلا من أن يمنحه لقــاءً ايروتيكيا ساميا ومرتجى، إقتضى منه أن يفشل: لن تكون بياتريز بياتريس أبــدا، لن يكون هو دانتي، سيكون بورخس فقط، عاشق حلم يتخبط، مــا زال عاجزا، حتى في مخيلته، على استحضار امرأة واحدة، محققة وتقريبا كاملة، من أحلام يقظته.

# بورخس وأمنيته لو كان يهوديا

(حسنٌ، ما أنتِ؟) قالت الحمامة. (يمكنني أن أرى أنك تحاولين شيئا ما!)

**« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٥**

في عام ١٩٤٤، بدأ عملاء مخابرات هملر بالوصول الى مدريد للإعداد الى طريق فرار من ألمانيا للنازيين المهزومين. بعد سنتين، لأسباب أمنية، إنتقلت العملية الى بوينس آيرس حيث إستقرّت داخل القصر الرئاسي بإتفاق مع الرئيس المنتخب حديثا، خوان دومينغو بيرون. كانت الأرجنتين ظلّت محايدة أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن أغلب جيشها دعم هتلر وموسوليني. الطبقة البورجوازية الثرية المعروفة بعدائها للسامية، رغم انها عارضت بيرون في كل شيء تقريبا، بقيت صامتة حول نشاطاته المؤيدة للنازية. في غضون ذلك، بدأت الشائعات حول ما يحدث تدور في أوساط الجالية اليهودية. في عام ١٩٤٨، في سبيل إخماد الإحتجاجات الأولية لليهود الأرجنتينيين، قرر بيرون تعيين سفير لدولة اسرائيل المبتدعة حديثا وإختار والدي، بابلو مانغويل، للمنصب. لأن أبي كان يهوديا (كانت أسرته جاءت من أوربا وإستقرّت في واحدة من مستوطنات البارون هيرش في الجزء الداخلي من الأرجنتين)، أثير الكثير من الإعتراضات على تسميته، خاصة من وزير الشؤون الخارجية، التي يشغلها تقليديا القوميون الكاثوليك. إقترح الوزير مرشحا مسنودا من الفاتيكان، لكن بيرون، الذي أدرك مدى حاجته الى تأييد اليهود، تمسّك

بموقفه. في السنوات اللاحقة، وبرغم الأدلة الوثائقية المتنامية، أنكر بيرون أنـه ساعـد يوما قضية النازيـين وذكّرَ بتعيين والدي كبرهـان على تعاطفه اليهـودي. نحن نعرف اليوم أن من بين أكثر المحميين من قبل بيرون صيتا سيئا هما آدولف ايخمان وجوزيف مينغل.

في أرجنتـين بيرون، كان خورخه لويس بورخس واحدا من المفكّرين القلّـة الذي جَهَر بصوته ضد النازية. منذ وقت مبكر، في نيسان ١٩٣٤، في رد علـى إتهام من محـرري المجلة القومية كريسـول (بأنه (أخفى بمكر نسبه اليهودي))، نشر بورخس نصّا قصيرا عنوانه «أنا، يهودي»، إعترف فيـه بأنه غالبا ما كان يبهجه تخيّل نفسه يهودي، لكنه، للأسف، غير قادر على تعقب اي أثر عن نسب يهودي في المئتين سنة الماضية من تاريخ أسرته. مـع ذلك، لم يشعر أبدا بأنه من الضروري الدفـاع عن إيمانه بأهمية وقيمة الثقافة اليهودية التي غذّت أدبه (قصص الكتاب المقدس، حكمة التلمود، علم غيرشوم شوليم[٥٥]، كوابيسـ ميرنيك وكافكا، شعر هاينريش هاينه، اسطورة الغوليم[٥٦]، غموضات القابالا)، سخر من المعادين للسامية الذي بحثـوا بهوس عن الجذور اليهودية لكل اعدائهـم. (بالحديث إحصائيا)، قـال بورخس متأمـلا، (كان اليهود قلة قليلة. ماذا نقـول عن شخص في العـام ٤٠٠٠، يكتشف في كل مكان سليلـي سكان سان خوان [واحدة مـن المقاطعات الأقل سكانا في الأرجنتين]؟ باحثينا سعوا وراء العبرانيين، ولم يسعـوا أبـدا وراء الفينيقيين، الميديين، العثمانيـين، البربر، البريتونيين

---

(٥٥) (١٨٩٧- ١٩٨٢)، فيلسوف ومؤرخ، هاجر من ألمانيا الى فلسطين، يُعتبر مؤسسا للدراسات الأكاديمية الحديثة عن القابالا.

(٥٦) في الفولكلور اليهودي، غوليم هو كائن حي في هيئة بشر، مخلوق بالكامل من مادة غير حية. وتستخدم الكلمة في العهد القديم لتعني <<العديم الشكل>>، وهي تشير ضمنا الى الكائن البشري غير الكامل في نظر الله.

الليبيين، السيكلوب، أو اللابيث. ليالي الاسكندرية، بابل، قرطاجة، ممفيس لم تنجح أبدا في استيلاد جدّ واحد؛ كانت هي فقط قبائل البحر الميت الحمرية التي مُنِحت هبة كهذه).

هو أيضا لم يشجب الثقافة الألمانية. في مقال نُشِر في ٢٤ آذار ١٩٣٩ في الإل هوغار (مجلة اسبوعية للعائلة واسعة الإنتشار)، كتب بورخس نقدا لكتاب شخص يدعى لويس غولدنغ، معنون على نحو مشؤوم بـ«المشكلة اليهودية». إتفق بورخس مع هجوم غولدنغ على معاداة السامية، لكنه لم يتفق مع تكتيكات المؤلف. معاداة السامية، قال بورخس، (تسعى (على نحو مضحك) الى إنكار مساهمات اليهود في ثقافة ألمانيا؛ غولدنغ يسعى (على نحو مضحك) الى تحديد ثقافة ألمانيا بمساهمات اليهود وحدهم. إنه يعلن العنصرية بكونها مضحكة، لكن هو، بتماثل ذليل تقريبا، لا يفعل شيئا سوى مقابلة العنصرية اليهودية بالعنصرية النازية. إنه ينتقل بإستمرار من دفاع ضروري الى هجوم ضاري غير ضروري، لأن مزايا اسرائيل لا تتطلب عيوب ألمانيا. غير ضروري وغير حكيم، لأن هذا هو الى حد ما مماثل لقبول طريحة العدو، التي تسلّم بإختلاف جذري بين اليهودي وغير اليهودي). بعد عام، بفترة وجيزة قبل الغزو الألماني للدانمارك، دوّن بورخس حوارا مع أرجنتيني محب للألمان. في رأي بورخس، محاوره هو تناقض: أكثر منه عاشقا لألمانيا (لثقافتها التي لا يعرف عنها شيئا)، هو مجرد كاره لانكلترا. هو أيضا معاد للسامية: هذا يعني، هو يريد أن يرحّل من الأرجنتين الجالية السلافو- جرمانية التي يتباهى اعضاءها بأسماء ألمانية الأصل (روزنبلات، جروينبرغ، نيرينشتاين) وبالتحدث بلهجة ألمانية، اليديشية.

لكن ما وراء السخرية، إعتقد بورخس بأن الثقافة اليهودية لها، ميتافيزيقيا، وزنها الرمزي. أحسّ أن هتلر وضع لنفسه هدفا كان في

النهاية مستحيلا – محق الثقافة اليهودية – لأن الثقافة اليهودية (كما إعتقد بورخس) مُمَثلة في جوهر الثقافة الإنسانية؛ إن كان الأمر كذلك، فإن أمنية هتلر بإزالة اليهود كانت مجرد جزء من آلة عالمية معَدَّة in aeternum [٥٧] لإثبات البقاء اليهودي. (النازية هي غير واقعية)، كتب في «تعليق على ٢٣ آب ١٩٤٤»، اليوم الذي تحررت فيه باريس. (إنه أمر لا يطاق؛ يمكن للبشر فقط أن يموتوا من أجله، يكذبون من أجله، يُقتلون ويُجرحون من أجله. لا أحد، في صميم اعماق كيانه، يمكن أن يتمنى له النصر. ساجازف بهذا الحَدْس: هتلر أراد أن يكون مهزوما). بعد سنتين، في القصة القصيرة «دويتشه ريكيم» (نوع من نذير لرواية جوناثان ليتل «الأخيار»)، يحاول ضابط نازي تعليل نفسه وأفعاله: (كان العالم يموت من يهوديته ومن مرض اليهودية ذاك الذي هو عقيدة يسوع؛ نحن علمناه العنف وعقيدة السيف. الآن، ذاك السيف سيقتلنا، ونحن نشبه الساحر الذي يحوك متاهة، يُجبر على الطواف فيها حتى آخر العمر، أو نشبه داوود الذي أعلن حكما على رجل غريب وأدانه بالموت، وعندئذ سَمِعَ الوحي: <أنت هو ذلك الرجل>). ثم يعبّر الضابط النازي بهذه الكلمات القوية عن هلاكه: (إن لم يكن النصر والظلم والسعادة لألمانيا، دعها تكن للأمم الأخرى. دع الفردوس يوجد، حتى لو كان مكاننا الجحيم).

(مثل الدروز، مثل القمر، مثل الموت، مثل الاسبوع القادم، يشكّل الماضي البعيد جزءً من تلك الأشياء التي يمكن أن تغتني بالتجاهل)، كتب بورخس في «أنا، يهودي». في حالة كهذه، عندما يكون الخير والشرّ ممحوان باللامباة نفسها، سيُعاد إختراع احداث الماضي وذكرى زائفة مُعيَّنة كحقيقة. هذا ما حدث بالضبط في واحدة من قصصه المتأخرة،

(٥٧) <<الى الأبد>>، باللاتينية في الأصل.

«يوتوبيا رجــل منهك». يصف بورخس هنا كابوســا يقع في المستقبل، يُقــاد فيه هو من قبل دليل خـدوم يشرح له العالم الجديد البديع. في لحظة معينــة، يلمح بورخس برجا مقببا. (ذاك هــو المحرقة)، يشير دليله. (في الداخــل هي الحجرة المهلكة. يقال أنها أُخترِعت من قبل رجل خيِّر كان إسمه، كما أعتقد، ادولف هتلر).

بورخس - رجل صادق في فكره، مبجل، متواضع - كان يتمنى أن لا يكون متذكَّرا؛ كان يأمل أن يبقى بعضا من كتاباته، لكن بالشهرة كان هــو غير مكترث. كان يتوق الى نسيان شخصي ((من أجل ان تكون الى الأبــد، لا من أجل أنك كنت))، يقول في قصيدة) ومع ذلك كان يخشى ذاكــرة التاريخ النزوية، أو بالأحرى، النزوية التي نميل بها الى إعادة كتابة التاريــخ كي يلائم نزواتنا الأكثر دناءة، الأكــثر حقارة. ذلك هو السبب الــذي جعله يــزدري السياسة ((النشــاط الأكثر خسّة مــن كل الأنشطة البشرية)) وآمن بحقيقة الخيال ويقدرتنا على رواية قصص حقيقية.

# لفقّه

(أرجوك جلالتك، قال الولد[٥٨]) (أنا لم أكتبه، وهم لا يستطيعون إثبات ذلك: ليس هناك إسم موقّع في النهاية).

(إن لم توقعه)، قال الملك، (فهذا لا يجعل الأمور إلّا أكثر سوءً. <لا بد> أنك قصدت الأذى، وإلّا كنت وقعت بإسمك كأي رجل صادق).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢**

في ٢٩ تشرين الأول ١٩٣٢، نشرت جريدة «كريتيكا» البوينس آيرسية الإعلان التالي في إسلوب رديء لم يكن غريبا على قرّائها:

(ستنشر الكريتيكا واحدة من أكثر الروايات البوليسية إثارة. حبكتها مبنية على أحداث وقعت في بوينس آيرس. من حادثة واقعية صدمت قبل وقت قريب أبناء هذه المدينة، بنى المؤلف قصة مؤثرة يصبح الغموض فيها أكثر شدّة وأكثر شدّة مع كل صفحة من «El enigma de la calle Arcos» [«لغز شارع آركوس»]. مَنْ قتل زوجة غالفان، لاعب الشطرنج؟ أو هل كان شكلا غريبا من الإنتحار؟ كيف إختفى المجرم بعد أن إرتكب فعلته؟ كيف غادر المجرم غرفة الضحية من دون أن يكسر أي قفل؟ رحلة طويلة لصندوق ملئ بالمجوهرات. تبدأ غدا، الأحد، في جميع طبعاتنا).

نجاح المسلسل الذي ظهر بتوقيع الإسم الذي لا يُصَدَّق لساولي لوستال، أدّى الى نشره في شكل كتاب بعد سنة من ذلك. في ٤ تشرين

(٥٨) الولد في ورق اللعب.

الثاني ١٩٣٣، تعلن دعاية في نفس الصحيفة أن «لغز شارع آركوس» هي الآن متاحة للبيع. (أول رواية بوليسية أرجنتينية عظيمة. إنها تنحى تماما عن النماذج القديمة لهذا النوع الأدبي الذي يحفل بمناظر بشعة وأحداث شبه حقيقية. مفعمة بالعاطفة والواقعية، بالإثارة والتشويق، إنها إنجاز حقيقي. مجلد سميك برسوم توضيحية وبسعر ٩٥ سنت فقط). الكتاب، الصادر عن دار آم- باس، يبلغ عدد صفحاته ٢٤٥. رسّام الصور التوضيحية بيدرو روخاس، الذي يطابق اسلوبه، بالحكم من صورة الغلاف، اسلوب الكتابة.

أمر عسير جدا إعطاء القارئ الذي يتحدث الانكليزية إحساسا بالاسلوب الشنيع. دعوني أحاول:

لحظات فيما بعد، في الغرفة المكيّفة لمكتب الحرّاس، كان اوسكار لارا وسواريز ليرما - الأخير يستمتع بهدوء ببضع رشفات من الماته - يتحدثان حول الدافع الذي قاد الصحفي هناك، في مثل ليلة هائجة كهذه. لم يأخذ من المساعد وقتا طويلا نقل الوقائع التي كان الآخر يدوّنها بإهتمام خاص. ما أن أتمّا المهمة حتى سُمِع رنين الهاتف. إقترب المساعد من الآلة، نازعا المستقبِل من الكلّاب، ضاغطا إياه على أذنه، وبين ضابط الشرطة والشخص المتصل دار هناك الحوار التالي، كما نشأ فيما بعد بواسطة المتحدثَين نفسيهما.

بعد ثلاثين سنة من صدور الرواية، نشر الناقد انريكه اندرسون إمبرت في مجلة فيلولوجيا مقالا بعنوان «مساهمة جديدة في الدراسة عن مصادر بورخس». فيها، أشار اندرسون إمبرت الى أن بورخس إستخدم «لغز شارع آركوس» كنموذج لقصة «El acercamiento a Almotásim» («الإقتراب من المعتصم»)، قصة توهم بأنها نقد لرواية بوليسية بذلك

الإســم، كتبها المحامي مير بهــادور علي. وفقا لبورخــس، الأصل المزيَّن برســوم توضيحيــة كان نُشِر في بومباي عــام ١٩٣٢ وأعيد طبعه من قبل فيكتــور غولانش في لنــدن سنتين فيمابعــد، مع تقديم بقلــم دوروثي أل سايرز وإغفال ((ربما متكرماً)، قال بورخس) الرسوم التوضيحية.

لم تظهــر «الإقتراب من المعتصــم» لبورخس أول مــرّة في مجلة دورية (كمــا فعل مع معظم كتاباته) بــل في مجموعة من المقالات «Historia de la eternidad» («تاريــخ الخلــود»، ١٩٣٦)، الواقــع أنها كانت نُشِرت في كتــاب ضمن كتابــات غير روائيــة، في ملحق يحمل العنــوان الرزين «ملاحظتــان» (<الملاحظة> الثانية هي مقال عن <فن الإهانة>)، أوحى فيه لقرّائه الأولين أن مير بهادور علي كان شخصا حقيقيا وأن كتابه (بدمغة محترمــة من غولانش) كان متاحا للشراء. مأسورا بنقد بورخس الحماسي، طلب صديقه ادولفو بيوي كاسارس نسخة من لندن. لكن من دون نجاح.

كان نص بورخــس سيخضع على الأقل لتناسخين. في ١٩٤١، جعل «الإقــتراب من المعتصم» جزءً مــن الأدب الروائي، في مجموعته القصصية «El jardin de senderos que se bifurcan» («حديقــة الــدروب المتشعبــة»). بعــد ثلاث سنــوات جعل كل مجموعــة «الحديقــة» القسمَ الأول مــن، ربمــا ، أكثر كتبه شهــرة، «Ficciones »، القســم الثاني كان إسمــه «Artificios» ويشمل نصف دزينة من القصص الجديدة. من أجل التعقيــد فقط، في الطبعات الحديثة لكتب بورخــس (طبعة الاليانزا، على سبيل المثال)، إستأُصِلَ «الإقتراب من المعتصم» من الـ «ficciones» وعاد الى موقعه في «تاريخ الخلود».

في ١٣ تموز ١٩٩٧، في مقالة نُشرت في القسم الأدبي من اللاناسيون البوينســ آيرسية، حاول القاصــ الأرجنتيني خوان جاكوبــو باخارليا أن

يحسّن من تخمين اندرسون إمبرت وقال أن «لغز شارع آركوس» لم تكن فقط معروفة لبورخس بل هو مَنْ كتبها. وفقا لباخارليا، أن الكاتب اوليس بوتــي دو مــورا (صديق بورخســ في شبابه)، أفشى لــه أن بورخس كان هو المؤلــف لتلك الرواية البوليسية المنسية، التي، كما قال مورا لباخارليا، (كتبها بورخس مباشرة على الآلة الكاتبة، مخصصا لها ساعتين في اليوم).

بعــد شهــر، (١٧ آب)، نشــر الروائي فيرنانــدو سورنتينــو، أيضا في اللاناسيــون، ردّا علــى باخارليــا. علــى نحو دمــث، عنيد، محــدد يُظهِر سورنتينو إستحالة مثل هذا التأليف. مقدماً أسباب واقعية، حِرَفية، أخلاقية واسلوبيــة، يدحض سورنتينو حجج باخارليا. أولا، بورخس لم يتعلم أبدا الطبع على الآلة الكاتبــة. ثانيا، بورخس لم يكتب أبدا رواية، جنس أدبي نبذه مرّات كثيرة، على الأقل فيما خصّ موهبته. ((تخيُّلْ حبكة روائية هو أمر مبهج جدا)، قال ذات مرّة. (كتابتها بالفعل على الورق هو مبالغة)). ثالثــا (وهذه ربما هــي الحجة الأقوى لسورنتينو)، اسلــوب الرواية الطنّان والإستخــدام الشائن للغة الاسبانية هما بعيــدان جدا عن الاساليب النثرية الدقيقــة لبورخس (سواء في الصوت المعقد لفترته الباروكية في العشرينات والثلاثينات أو الصوت المقتصد للسنوات اللاحقة) ولا يمكن تخيّل رجلا واحــدا قادرا على الإثنــين. (أعتقد أن لا أحد يمكنــه الكتابة باسلوب هو ليســ اسلوبه الخاص به)، كما يحاجج سورنتينو على نحو معقول. (حتى ذاك الذي ينتوي على المحاكاة الساخرة المفرطة سينتهي، عاجلا أو آجلا، الى إظهــار اسلوبه الخاص بين المقاطع التي يلفقها). وهو يذكّرنا بأنه حتى في تلــك المناسبات النادرة التي يقدّم فيها بورخس صوتا مغايرا في كتاباته (كمــا حين ينسب، في قصــة «الألف»، قصيدة رديئة جــدا الى منافسه)، فإن ذكاء بورخس، مزاجــه، ومفرداته الدقيقة تشرق بين ثنايا أبياته الملفقة البشعة. بالنسبة لسورنتينو، ليس هنالك شيء إسمه القناع الأدبي الكامل.

هنـا يمكننا أن نضيف قائلين أن بورخس كانت لـه أذنا خارقة للطبيعة للشعـر القبيـح، وسخر منه على نحـو عديم الرحمة. بفضـل ذاكرته غير العادية، كان يمكنه تلاوة نتف طويلة من مقاطع شعرية رهيبة من نظم كتّاب شهيرين وآخرين أقل شهرة، وكان يحاكي خطابهم على نحو ساخر (كما يشير سورنتينو) في عدد من كتاباته. قصة هزلية واحدة، كُتِبت مع بيوي، «El Testigo» («الشاهد»)، يحاكي فيها إثنين من المؤلفين بسخرية أسوأ الخطـب الأرجنتينية، وفي بدايتها شعـار إقتباس من ايسايا ٦ : ٥، من دون إقتباس العبارة المعنية. بحثت عن هذه العبارة، فكانت تقول، (ثم قال أنا، واأسفاه! لأنني خـرِب؛ لأنني إنسان ذا شفتين نجستين، وأقيم وسط أناس ذوي شفـاه نجسة). وعي أدبي كهذا هو غـير موجود أبدا في «لغز شارع آركوس».

ينتهـي سورنتينو مع واقعة أخيرة واحدة، تُدمّـر حجة باخارليا: هوية الإسم المستعار بوضوح <سـاولي لوستال>. في ٢٧ شباط ١٩٩٧، نشرَ شخصـ يدعى توماس إي جوردانو رسالة في جريـدة الكلارين البوينس آيرسيـة، تنص على أنه بعد قـراءة الإعلان عن طبعة جديـدة لرواية «لغز في شـارع آركوسـ» (بقلـم مؤلف بقيت هويتـه مجهولة)، شعـر أنه مجبر علـى توضيـح الغموضـ. وفقـا لجوردانـو، إسـم Sauli Lostal كان جناسـا تصحيفيا لإسـم Luis Stallo ، جنتلمـان كان لوالده معه علاقة تجاريـة سريعة، و لم يكـن رجل أدب بل رجل أعمـال، وهو ايطالي مثقف بعض الشيء كان إستقـرّ في الأرجنتين بعد أن طاف حول العالم. (روحه القلقة)، كتب جوردانو، (أضحت قوية بعد تكريس لا يلين للقراءة، مجبِرة إياه على المشاركة عام ١٩٣٢ في مسابقة نظمتها الجريدة المسائية الشعبية الكريتيـكا، التـي كان قرّاءها يطالبـون ببديل أكثر إبداعا مـن رواية «Le Mystère de la chambre jaune» [ «غموض الحجرة الصفراء» ] بقلم

غاستــون ليرو، التي كانت نهايتها مخيِّبة للآمال الى حد ما). النتيجة كانت «لغــز شارع آركوســ». بعد النظــر في دليل الهاتف لمدينــة بوينس آيرس للأعــوام ١٩٢٨، ١٩٣٠، ١٩٣١، و١٩٣٢ كُشــف عــن وجــود إسم لويســ أي ستاللو مــن سكنة المدينة أثناء تلك السنــين. برغم هذه الحقائق التي لا تقبل الجدل، يستمر عزو «لغز شارع آركوس» الى بورخس. حتى كتاب نيكولاس هفت المعصوم عن الأخطاء «Bibliografia complete» عــن بورخس، المنشور عام ١٩٧٧ من دار فونــدو كولتورا ايكونوميكا، يستبقي هذا النسب في طبعاته المتأخرة.

« لغــز شارع آركوس « هي الأكثر شهــرة لكنها بالتأكيد ليست النص الوحيد الــرديء المنســوب الى بورخس. في ١٩٨٤، علــى سبيل المثال، نشــرت المجلة الإيطاليــة المهيبة النوفي ارغومنتي، التــي كان يدير تحريرها البرتو مورافيا، ليونــاردو سكاتشا، انزو سيشليانو (ثلاثة من أكثر الأسماء تميّــزا في المشهــد الأدبي الايطــالي)، قصــة « El misterio de la cruz» ((«غموضــ الصليب»))، منسوبــة الى بورخس. تقول الرسالــة المرفقة أن القصــة كُتِبت في عام ١٩٣٤ وتُرجمت علــى يد الكاتب والمترجم الرائع فرانكــو لوتشنتيني، والسماح بنشرها مُنِح من قبل بورخس نفسه وواحد مــن الناشرين الايطاليــين، فرانكو ماريــا ريتشي. في رسالــة مفتوحة الى جريــدة اللاستامبا التورينية، أنكر لوتشنتيني أنــه ترجم القصة يوما ، التي هي، كما قال، لا فقط لا تشبه أي شيء كتبه بورخس بل أيضا (تبدو بأنها مكتوبة بقلم شخص شبه أديب).

في عــام ١٩٨٩، نشــرت المجلة المكسيكيــة البلورال، التــي أسسها الشاعر اوكتافيو باز، قصيدة عنوانها «Instantes» ((«لحظات»))، يُفترض أن بورخس كتبها في العام الذي توفي فيه. كانت القصيدة مستهَلّة بتعليق مداهن بقلم شخص يدعــى موريسيو سيكاناور، الذي كتب ان المقطوعة

كانــت (حبلى بقوة فنيــة في التركيب). القصيدة هِي محــاكاة غبية مفرطة العاطفــة لن تليق حتى ببطاقــات التحيات لهالمــارك. والقصيدة تُقرأ (في ترجمة حرفية، وفي رأيي، سخية):

لــو قُدّر لي أن أحيا ثانيــة لحاولت إرتكاب المزيد من الأخطاء في الحياة القادمة.

لن أحاول أن أكون كاملا، سأسترخي أكثر.
سأكون أكثر حماقة من قبل، في الواقع
سآخذ أشياء قليلة على محمل الجد.
ساكون صحياً أقل.
سأجازف أكثر، أسافر أكثر، سأرقب
غروبات شمس اكثر، أتسلّق جبالا أكثر، أسبح في أنهر أكثر.
سأذهب الى أمكنة أكثر حيث لم أكن من قبل، آكل
آيس كريم أكثر وبقول أقل، ويكون لي مشاكلا أكثر
ومشاكلا متخيَّلة أقل.
كنت واحدا من اولئك الناس الذين يحيون على نحو حسّي، خصيب
كل صباح من حياتهم؛ بالطبع كان لي لحظات من سعادة.
لكن إن قُدِّر لي العودة الى الوراء لحاولت إمتلاك
لحظات طيبة فقط.
في حال أنت لا تعرف، أن هذا هو ما صُنِعت منه الحياة، لحظات فقط؛
لا تغفل عن اللحظة الراهنة.
كنــت واحــدا مــن اولئك الذيــن لا يذهبــون الى أي مــكان من دون ثرمومتر،
قنينة ماء ساخن، مظلة وباراشوت؛

لو قُدّر لي ان أحيا ثانية، لسافرت خفيف المتاع.

لو قُدّر لي ان أحيا ثانية، لبدأت السير حافيا

في بداية الربيع مواصلا على هذا النحو حتى الخريف.

سأركب دوّامة الخيل، سأرقب غروبات شمس أكثر

وسألعب مع الأطفال أكثر ، إن كان لي حياة أخرى أمامي.

لكني في الخامسة والثمانين عجوز وأعرف أنني أموت.

بعد ثلاث سنوات، ظهرت في الكويينز كواترلي ترجمة جديدة لهذه القصيدة، بقلم اليستير رايد، التي قامت سابقا بترجمة رائعة لعدة نصوص من بورخس. لا أحد إعترض.

ثم، في ٩ مايس ١٩٩٩، نشر الناقد فرانشيسكو بيرجيل في جريدة الإل بايس المدريدية الإكتشاف التالي: (المؤلف الحقيقي للقصيدة الابوكريفاوية[٥٩] هي كاتبة أمريكية غير معروفة تدعى نادين ستاير، نشرتها عام ١٩٧٨، قبل ثمان سنوات من وفاة بورخس في جنيف، عندما كان في السادسة والثمانين من العمر). النص (كقطعة من نثر شعري طنّان) ظهر في الدورية الفاميلي سيركس اللويزفيلية، كنتاكي، في ٢٧ آذار ١٩٧٨ وظهر منذ ذلك الحين، في عدد من نسخ مختلفة، في كل أنواع الأمكنة المختلفة، من الريدرز دايجست الى الكتابة المطبوعة على التي شيرتات.

لا شكّ أنه منذ نشوء الأدب، كان كل نوع من الكتابات منسوب الى كُتّاب شهيرين لأسباب متنوعة: نيّة صادقة لكشف المؤلف الحقيقي لنص معين، نيّة غير صادقة لإضفاء هيبة على النص، وسيلة ماكرة لإضفاء

---

(٥٩) apocryphal، ابوكريفاويّ: مشكوك في صحته أو نسبته الى مؤلفه. [المورد]

مجـد على المنسوب اليه النص. بورخس نفسه، في واحدة من أكثر قصصه شهـرة، «بيير مينـار، مؤلـف الكيخوته»، يضيـف (بسخريـة، بالطبع) إحتمالية مستقبلية لقائمة من النوايا: لإضفاء حياة جديدة على نص معيّن، هـذا يعنـي، قراءة جديـدة، لرؤية النصـ في محتوى مختلـف وغير متوقع. (عند نَسْب «محاكاة المسيـح» الى فيردينان سيلين أو الى جيمس جويس)، يتساءل بورخس في ختام القصة، (ألم يكن هذا كافيا لتجديد هذه المواعظ الروحية، الواهية؟)

لا أعتقـد أن هذا هو مـا كان في أذهان اولئك الذين إتهموا بورخس على رواية «لغز شارع آركوي» أو قصيدة نادين ستاير. في أي حال، مهما كانـت نوايا متهميه، إقتراح بورخس يستأهل الريـادة، بما أنه يضفي على فكرة <التلفيق> دلالة أيجابية ننكرها نحن في الغالب.

في ليلـة الكريسماس عـام ١٩٣٨، غـادر بورخس منزلـه ليجلب صديقته ايما ريسو بلاتيرو. كان دعاها الى العشاء وحمل معه هدية لها، بلا شـك كتاب. إذ كان المصعد عاطلا، صعـد السلّم راكضا دون أن يلاحظ أن واحـد من مصراعي نافذة كان مفتوحا. شعـر بأن شيئا يكشط جبهته، لكنه لم يتوقف ليرى ما حدث. عندما فتحت ريسا بلاتيرو له الباب، أدرك بورخس، مـن نظرة الرعب التي إرتسمت علـى وجهها، أن شيئا خطيرا حدث. لمس جبهته: كانت سابحـة بالدم. برغم علاج الإسعاف الأولي، تلوّث جرحـه، وظل لإسبوع طريـح الفراش، معانيا مـن هذيان وحمى عالية. ذات ليلة، إكتشف أنه لا يستطيع الكلام: أُخذَ الى المستشفى لعملية عاجلة، لكن تعفّن الدم كان بدأ. لشهور، ظنّ لأطباء أنه سيموت. في سيرته الذاتية، التي أملاها بالانكليزية، وصف بورخس نفسه الحدث، الذي نفع كأساس لقصة قصيرة، «الجنوب». يكتب: (حين بدأت بالشفاء، خشيت على سلامة عقلي. أتذكّر أن أمي أرادت أن تقرأ لي من كتاب كنت إشتريته

لتوي، «من الكوكب الصامت» لسي أس لويس، لكني لليلتين أو ثلاثة واصلت صدّها. أخيرا، تغلبت عليّ، وبعد سماع صفحة أو صفحتين أجهشت بالبكاء. سألتني أمي لِمَ هذه الدموع. <أنا أبكي لأنني أفهم>، أجبتها. بعد قليل، تساءلتُ إن كنت أستطيع يوما العودة الى الكتابة. كنت سابقا كتبت بضع قصائد وعشرات المقالات النقدية القصيرة. فكّرت لو أنني حاولت كتابة نقد الآن وفشلت، سأنتهي فكريا، لكن إن حاولت شيئا لم أفعله حقا من قبل وفشلت فلن يكون ذلك سيئا جدا وربما حتى يهيأني لكشف نهائي. قررت أنه يمكنني كتابة قصة. النتيجة كانت «بيير مينار، مؤلف دون كيخوته»).

ظهرت «بيير مينار ، مؤلف دون كيخوته» في عدد أيلول ١٩٣٩ من مجلة سور. في هذه القصة، التي تنكّرت بزي مذكرات تسهم في طبعة تكريمية لبيير مينار، يصف بورخس المحاولة الابوكريفاوية لمينار في كتابة «دون كيخوته» مرة ثانية: لا نَسْخها، لا إنجاز مُعارَضة[٦٠]. (طموحه المثير للإعجاب)، يكتب بورخس، (كان تقديم بضعة صفحات تتطابق – كلمة بعد كلمة وسطرا بعد سطر – مع تلك التي لميغيل دي ثِرفانتس). لاقت القصة نجاحا هائلا. هنأه صديق أديب جنتلمان عليها لكنه أشار الى أن الجهد كان الى حد ما بلا نفع، بما أن أي قارئ مثقف يعرف كل تلك الوقائع عن مينار.

ستراتيجية بورخس هي ذات حدّين. من جانب، يوحي (هازلا، بلاشك) بأن التأليف هو شيء عَرَضي، كيفما إتفق وبأن أي مؤلف، بأخذه في الحسبان الوقت المناسب والمكان المناسب، يمكن أن يكون

(٦٠) أثر أدبي أو فني أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه اسلوب أثر سابق. [المورد]

المؤلف لأي نص. العبارة التي تتصدّر ديوانه الأول من القصائد، «Fervor de Buenos Aires»، الـذي كتبـه و لم يكن يتجاوز الرابعة والعشرين من العمـر، تعلن مسبقـا: (إن كانت صفحـات هذا الكتـاب أنجبت قصيدة واحدة ناجحة، فليسامح القارئ فظاظتي على كوني الأول الذي تملّكها. في عدمنـا نحن بالكاد نختلف؛ هي ظروف تافهة وتصادفية جعلت منكَ القارئ لهذه التمارين وأنا كاتبها).

مـن جانب آخر، يشير بورخس الى أن القـارئ هو الذي يحدد طبيعة النص – مثلا عبْر نسب مؤلف معين له. نفس النص الذي يُقرأ وهو مدبج بقلـم كاتب يتغيّر عندما يُقرأ وهو مدبج بقلم كاتب آخر. «دون كيخوته» المكتوبة بقلم ثرفانتس (شخص مطّلع ومثقف من القرن السابع عشر) هي ليسـت نفس تلك الـ «دون كيخوته» المكتوبـة بقلم مينار (معاصر ويليام جيمز). «لغز شارع آركوس» المنسوبة الى ساولي لوستال هي ليست «لغز شـارع آركوس» المنسوبـة الى بورخس. ما من كتاب هـو برئ بالكامل مـن التضمّن[٦١]، وكل قارئ لا يقرأ الكلمـات على الصفحة فحسب بل الموجات القرينية التي يثيرها المحتوى والتي ترافق وجوده. من وجهة نظر كهـذه ليس هنالك <إنتحال>، بل مجـرد كتب مختلفة يحدث أنها تتقاسم نصّا مطابقا.

كتابات بورخس الخاصة به ملأى بمثل هذه الإنتحالات الإعتاقية. من بينها هناك:

● كُتّـاب مثـل المشار إليهمـا سابقا، مير بهـادور علي وبيـير مينار،

(٦١) معنى إضافي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي. [المورد]

وآخريـن، مثـل الانكليزي غريـب الأطـوار هربرت كويـن[62]، مؤلف تنويعات روائية لانهائية لرواية أصلية واحدة.

● نُسَـخ مغشوشـة مـن مصـادر مثقفة، كمـا في الـ <ترجمات> المجموعـة في كتـب مختلفـة تحـت إسـم بورخـس. هنـا، قـد يكـون مـن المفيـد الإنتبـاه الى أن محـاولات بورخـس الأولى علـى الروايـة كانـت تقليـدات لروايـة «Vies imaginaires» «حيـوات متخيَّلـة» لمارسيـل شـوب، سِيَر حيـاة موجزة كتبهـا لمجلـة الريفيستا مولتيكولـور دي لوسـ سابادوس منذ عـام ١٩٣٣ فصاعدا، ومن ثم جُمِعت بعد سنتين في كتاب «تاريخ كوني للعار».

في هـذه النصوص القصـيرة، كلا المصـادر والإقتباسـات التـي إستخدمهـا بورخـس كانـت متحوّلـة علـى يـده خـلال التفسير وفي الترجمـة. عندما ترجم المترجم الرديء جدا انـدرو هيرلي «تاريخ كوني للعـار» في طبعة رديئة مـن الفايكنغ في عـام ١٩٩٨، حاول <إحياء> النص بنتائج مضحكة. (استخدمتُ اللغة الانكليزية من مصادر أصلية)، يقـول هرلي. (وبالتالي، يتحـدث أفراد عصابات نيويورك في « الراهب ايستمان)، (واحدة من القصص) (كما اقتبس عنهم ازبوري[63]، لا كما يمكـن أن أترجم اسبانية بورخس الى انكليزيـة عادية، إذ لا يبدو منطقيا أن أترجم ثانية ترجمة بورخس). هكذا يعترف هرلي بعدم الكفاءة.. من

---

(٦٢) مؤلف ايرلندي خيالي، موضوع قصة بورخس «فحص أعمال هربرت كوين» (١٩٤١).

(٦٣) هربرت ازبوري (١٨٨٩– ١٩٦٣)، كاتب وصحفي أمريكي كتب حول الجريمة المنظمة، له كتاب «عصابات نيويورك»، الذي إقتبسه للسينما مارتن سكورسيزي عام ٢٠٠٢ بنفس العنوان، وفاز عنه بأوسكار أفضل <<سيناريو أصلي غير مقتبس>>!

الواضح أن هرلي يجهل أن بورخس دعا هذه القصص <تمارين على النثر القصصي>.

● كُتُبٌ متخيَّلة معلق عليها بحواشي على نحو دقيق، كما في مصادر مختلفة مقدَّمة في قصصه ومقالاته، أو مقتبَس عنها، مثل الانسيكلوبيديا الصينية الجديرة بالذكر، التي قُسِّمت الحيوانات على نحو إفتراضي الى ((أ) تلك التي تنتمي الى الامبراطور، (ب) المحنّطة، (ج) تلك التي هي مدجّنة، (د) الخنازير الرضيعة، (هـ) الحوريات، (و) البهائم الخرافية، (ز) تلك المرسومة بفرشاة رفيعة من شعر الجمل، (ح) أخرى، (ط) تلك التي كسرت زهرية، (ي) تلك التي عن بعد تشبه الذباب). وبالطبع، هناك الإختراعات الاسطورية المصطنعة مثل الكون الموازي لـ «تْلَوين اوكبار، أوربيستيرتيوس» و«مكتبة بابل».

ومع ذلك، كل هذه الخيالات لم تكن بلا مسوّغ؛ هي إختراعات ضرورية، محشوّة في صفحات أغفل تاريخ الأدب عن حشوها. إقتباس الانسيكلوبيديا الصينية زوّد ميشيل فوكو بنقطة انطلاق لكتاب «Les Mots et les Choses» («الكلمات والأشياء»). من دون «مكتبة بابل» (وبورخس [Borges] نفسه، بالإسم المستعار خوان دي بورخس [Burges]) ما كان امبرتو ايكو قادرا على كتابة «إسم الوردة». هربرت كوين سابق من حيث الزمان ضروري لـ «OULIPO»(٦٤). مينار هو الصلة

---

(٦٤) مختصر لعبارة «Ouvroir de Littérature Potentielle» ( «ورشة الأدب المحتمل»)، وهو تجمّع حرّ من كُتّاب وعلماء رياضيات ناطقين، بشكل رئيسي، بالفرنسية، يسعون الى إبداع أعمال تستخدم تقنيات الكتابة المقيدة. تأسست عام ١٩٦٠ على يد ريمون كينو وفرانسوا لو ليونيه. من أعضائها البارزين الروائيَين جورج بيريك وايتالو كالفينو والشاعرين اوسكار باستيور وجان لسكور والشاعر والرياضي جاك روبو.

الواضحة بين لورنس ستيرن[٦٥] وجيمس جويس، وليس خطأ بورخس أن فرنسا نست أن تمنحه ولادته. يجب أن نكون شاكرين لبورخس على مداواتنا بمثل هذه الأفعال الطائشة.

الإنتحال، إذن، في كون بورخس هو ليس خطيئة بحق الإبداع. إنه متضمن في فعل الإبداع نفسه وهو، سواء كان مدركا على نحو مكشوف أو مخفيا على نحو بارع، يحدث في كل مرّة يكون فيها التعطيل المؤقت للكُفْر مطلوبا. (في البدء كانت الكلمة) تسألنا أن نؤمن لا فقط بأن (<الكلمة> كانت مع <الرب>) بل أيضا بأن (<الكلمة> كانت هي <الرب>)، بأن «دون كيخوته» لم تكن فقط الكلمات المقروءة من قبل مينار، بل أنه هو أيضا مؤلفها.

الحياة، التي تزوّدنا مرّات كثيرة بصور، تزوّد بورخس نفسه بصورة زائفة كاملة عن وسيلة روائية بورخسية يُشَبِّع بها القارئ نصّا معينا بالكمال الضروري لجواب شامل.

في نيسان ١٩٧٦، إنعقد الإجتماع العالمي الثاني للباحثين الشكسبيريين في واشنطن دي سي. الجزء الهام من المؤتمر كان هو محاضرة عن شكسبير لخورخه لويس بورخس عنوانها «لغز شكسبير»، وتقاتل المئات من الباحثين وغيرهم، أشبه بمعجبات بفرقة روك، للفوز بشرف إحتلال واحد من المقاعد في أكبر قاعة متاحة في فندق هيلتون. كان من بين الحاضرين المخرج المسرحي يان كوت، الذي صارع، كما الآخرين، للحصول على مقعد يسمع منه الأستاذ وهو يكشف حل اللغز. ساعد رجلان بورخس في الوقوف على المنصة ووضعوه في

---

(٦٥) ( ١٧١٣- ١٧٦٨ )، روائي واكليركي انجليكاني انكلو- ايرلندي، أبرز رواياته « حياة وآراء تريستام شاندي «.

مواجهة المايكروفون. يصف كوت المشهد في كتاب «جوهر المسرح»:

وقف كل مـن في القاعة، واستمـرّ الترحيب الحماسـي عدة دقائق. بورخس لم يتحرك. أخيرا توقف التصفيق. بدأ بورخس بتحريك شفتيه. صوت همهمة غير واضحة كان مسموعا من مكبرات الصوت. من هذه الهمهمة الرتيبة يمكن للمرء باعظم الآلام فقط تمييز كلمة وحيدة واصلت التردد كصراخ مكرر من سفينـة بعيدة، محجوب صوتها بصوت البحر: (شكسبير، شكسبير، شكسبير..). كان المايكروفون منصوبا عاليا جدا، لكـن لا أحد من القاعة تجرّأ وتقدم لتوطئته أمام الكاتب العجوز. تحدث بورخـس لمدة ساعة من الزمن، ولمدة ساعـة فحسب كانت هذه الكلمة المكررة - شكسبير - تصـل الى آذان المستمعين. خلال هذه الساعة، لا أحـد نهض وغادر القاعة. بعد أن انتهى بورخس، نهض الجميع وبدا أن هذا الترحيب الحماسي النهائي لن ينتهي أبدا.

بلا شك، كوت، مثل المستمعـين الآخرين، منح النص غير المسموع قراءتـه الخاصة بـه وسَمِعَ في الكلمـة المكررة - (شكسبـير، شكسبير، شكسبـير) - حـل اللغز. ربما لم يكـن هناك شيء يقال. بعـون قليل من تكنولوجيـا مزعجة، أنجز الأستاذ المنتحل هدفه. كان حوّل نصّه الخاص به الى تلفيق مرنان مؤلف من قبل جمهور حافل ببيير ميناريين.

# الجزء الثالث
# مذكّرة

(رعب تلـك اللحظة)، واصـل الملك قائلا، (لـن أنساه أبدا، <أبدا>!)
(ستنسـى، مـع ذلـك)، قالـت الملكـة، (إلا اذا صنعـت منه مذكّرة).

« عبْر المرآة » الفصل ١



# موت شي غيفارا

(وإن لم يجدها في أي مكان؟) قالت.
(عندئذ سيموت، بالطبع).
(لكن لا بدّ أن ذلك يحدث في أكثر الأحيان)، قالت آليس مستغرقة في التفكير.
(إنه يحدث دائما)، قالت البعوضة.

**«عبْر المرآة» الفصل ٣**

هــل يمكننا قراءة السياسة كما نقرأ الأدب؟ ربما، أحيانا، في حالات معينة. على سبيل المثال: في ٨ تشرين الثاني ١٩٦٧، كمنت كتيبة صغيرة من الجيشــ البوليفي لمجموعة مــن ثوّار حرب العصابــات في إخدود مكسو بالشجيرات في الشرق القفْــر من سوسر، قرب قرية لاهيغويرا. إثنــان منهم قُبِض عليهما حيّين: مقاتــل بوليفي، معروف ببساطة بإسم ويلــي، وارنستو <شــي> غيفارا، بطــل الثورة الكوبيــة وقائد مادعاه الرئيس البوليفــي، الجنرال رينيه بارينتوس، بـــ <الغزو الأجنبي لعملاء كاسترو والشيوعية>. سامعا الأخبار، إستقّل الليفتانت كولونيل اندريه سيليش من فوره طائرة هيليكوبتر وطار الى لاهيغويرا. في مبنى مدرسة متــداع للسقوط، كان لسيليش حوارا مدتــه خمسة وأربعين دقيقة مع أسيره. كانوا قلّة الذين يعرفون عن ساعات شي الأخيرة؛ بعد صمت دام تسعــة وعشرين عاما، سمحت أرملة سيليش أخيرا للصحفي الأمريكي جــون لي اندرســون بمراجعــة ملاحظات سيليشــ عن تلــك المحادثة الإستثنائيــة. بصرف النظر عن أهميتها كوثيقــة تاريخية، ثمة شيء مثير

للمشاعـر حول واقع أن كلمات الرجل الأخيرة كانت سُجّلِت بإحترام من قبل عدوّه.

(ايها القائـد، اراك كئيبا بعض الشيء)، قـال سيليش، (هل يمكنك تفسير إنطباعي هذا؟)

(أنـا فشلت)، أجاب شي. (كل شيء إنتهى، وهذا سبب رؤيتك لي بهذه الحالة).

(هل أنت كوبي أم أرجنتيني؟) سأل سيليش.

(أنـا كوبي، أرجنتيني، بوليفي، بيرواني، اكـوادوري، الى آخره... هل تفهم؟)

(ما الذي جعلك تقرر القيام بعمليات في بلادنا؟)

(ألا ترى الحالة التي يعيش فيها الفلاحون؟) سأل شي. (إنهم تقريبا يشبهـون البدائيين، يحيون في حالة من الفقر تبعث الكآبة في النفوس، لا يملكون سوى غرفة واحدة ينامون فيها ويطبخون، عرايا، مهجورين مثل الحيوانات.)..

(لكن الشيء نفسه يحدث في كوبا)، ردّ سيليش.

(لا، هذا ليس صحيحا)، ردّ شي بالمثل. (أنا لا أنكر أن الفقر موجود في كوبـا، لكن [علـى الأقل] لدى الفلاحون هنـاك وهما بالتقدم، في حـين يعيش البوليفيـون بلا أمل. تماما كما يولد، يمـوت، دون أن يرى يوما تحسّنا في الحالة الإنسانية).

السـي آي أي أرادت شـي حيّـاً، لكن يبـدو أن أوامرهـم لم تصل الى عميـل السـي آي أي الكوبي الأصل فيليكس رودريغيز، المشرف على العمليـة. أُعدِم شي في اليوم التالي. كـي يجعلوا الأمر يبدو وكأن أسيرهـم قُتِل في المعركة، أطلق الجلادون النار على ذراعيه وساقيه. ثم،

إذ كان شـي يتلوّى علـى الأرض ألما، (من الواضـح أنه عضّ رسغه في سعيه لتجنب الصراخ)، إخترقت رصاصة واحدة أخيرة صدره وملأت رئتيـه بالـدم. تمّ نقل جسد شـي بالطائرة الى فاليغرانـده، حيث وُضِع مكشوفا في نعش لعدّة أيام، تحت أنظار المسؤولين، الصحفيين وسكان المدينـة. وقف سيليش ومسؤولون آخرون عنـد رأسه، حيث تَوَضَّعوا امـام الفوتوغرافيين، قبل <إختفـاء> الجثمان في قبر سرّي قرب مهبط طائـرات فاليغرانده. صورة شي ميتا، بصداها الذي يرجّع على نحو لا سبيـل الى إجتنابه صورة المسيح الميت (الجسـد النصف عاري والوجه الملتحـي المتألم)، أمست واحدة من الأيقونات الأساسية لجيلنا، جيل لا يكاد يبلغ العاشرة من العمر عندما قامت الثورة الكوبية عام ١٩٥٩.

سَمِعـتُ خبر موت شـي غيفارا نحـو نهاية سنتـي الجامعية الأولى والوحيـدة في بوينس آيرس. كان تشريننا دافئـا (بدأ الصيف مبكرا عام ١٩٦٧)[٦٦]، وكنـت وأصدقائي نرسم خططـا للسفر جنوبا والتخييم في جبـال الأنديـز الباتاغونية. كانـت منطقة نعرفها جيـدا. كنا نقوم برحـلات شاقـة الى باتاغونيا اثنـاء سنـوات المدرسة الثانويـة، يقودنا مرشـدون يساريون تمتد عقائدهم السياسية مـن الستالينية المحافظة الى الفوضوية حرّة التفكر، من التروتسكية السوداوية الى اشتراكية آلفريدو بالاسيوس الأرجنتينية الطراز، وكانت حقائبهـم، التي كنا ننقب فيها ونحـن متجمعون حـول نار المخيم، تحوي كتبا مـن أشعار ماو تسي- تونغ (في الهجـاء القديم الاسلوب)، بلاس دي اوتـيرو وبابلو نيرودا،

(٦٦) يبدا فصل الصيف في الأرجنتين، كما في معظم امريكا اللاتينية، في بداية كانون الأول وينتهي في نهاية شباط.

قصص ساكي[٦٧] وخوان رولفو، روايات آليخو كاربنتير وروبرت لويس ستيفنسون. واحدة من قصص خوليو كورتازار، كان يتصدرها سطرا من يوميات شي غيفارا، قادتنا الى نقاش عن مُثُل الثورة الكوبية. كنا ننشد أغاني من الحرب الأهلية الاسبانية والمقاومة الايطالية، مثل الأغنية الوقّادة «لحن حزين لمراكبية الفولغا» والرومبا الفاضحة «فتاتي البانشنغويتا لها فخذين عريضين»، وأغاني تانغو متنوعة، وعديد من الزامباس الأرجنتينية. كنا إنتقائيين.

لم يكن التخييم في الجنوب مجرد تمرين في السياحة. باتاغونيانا لم تكن باتاغونيا بروس تشاتوين[٦٨]. بحماسة الشباب أراد مرشدونا أن نرى الجانب الخفي من المجتمع الأرجنتيني - جانب لا يُتاح لنا أن نراه من منازلنا البوينس آيرسية المريحة. كان لدينا فكرة ضبابية عن أحياء الفقراء التي تطوّق مناطقنا المجاورة المزدهرة - <villas miseria> كما كنّا ندعوها، أو <قرى البؤس> - لكننا لم نكن نعرف شيئا عن الحالات شبه العبودية، مثل تلك التي وصفها شي لسيليش، التي لم تزل موجودة بين فلاحي ولايات بلدنا الواسعة، ولا عن الإبادة المنظّمة للسكان الأصليين التي كانت تُدار رسميا من قبل العسكر حتى سنوات الثلاثينات. مع مقاصد تقريبا جدّية، شاء مرشدونا أن نرى <الأرجنتين الحقيقية>.

ذات ظهيرة، قرب مدينة ايسكيل، قادونا داخل وادٍ ضيّق صخري.

---

(٦٧) الإسم الأدبي للكاتب الاسكتلندي هكتور هيو مونرو ( ١٨٧٠- ١٩١٦ )، كانت قصصه تهجو المجتمع والثقافة في العهد الادواردي.

(٦٨) روائي وكاتب رحلات انكليزي ( ١٩٤٠- ١٩٨٩ )، قضى ستة اشهر في المنطقة، واصدر كتاب « في باتاغونيا « عام ١٩٧٧.

كنا نمشي في طابــور، الواحد وراء الاخر، متسائلين الى أين سيؤدي بنا هــذا المجاز الحجري المغبّر، القبيح، حين شاهدنا الثغرات فوق جدران الــوادي، تشبه مداخل الكهــوف، وفي هذه الثغــرات طالعتنا الوجوه السقيمة الكالحة لرجال ونساء وأطفال. مشى بنا المرشدون عبْر الوادي الضيّــق ثم رجعوا، دون أن ينبسوا ببنت شفة، لكن عندما نصبنا خيامنا قبل هبوط الليل رووا لنا شيئا عن حيوات الناس الذين رأيناهم، والذين جعلــوا من الصخــور مساكنا لهم مثل الحيوانــات، محتالين على العيش كعمال أجيرين حينيــين في المزارع، وكان أطفالهم لا يعمّرون أكثر من عمر السابعة. في الصباح التالي، سأل إثنان من تلاميذ صفّي مرشدهما كيف يمكنهما الإنضمام الى الحــزب الشيوعي. آخرون، سلكوا طريقا أقــل رزانة. عــدد منهم، أصبحــوا مقاتلين في حــرب السبعينات ضد الدكتاتورية العسكرية؛ واحد، ماريو فيرمينيش، اصبح زعيما متعطشا للدمــاء لحركة ثوار المونتيروس، وإكتسب سنــوات شهرة مريبة لترؤسه قائمة الجيش لأكثر المطلوبين خطرا.

كان لأخبار مقتل شي غيفــارا وقع الصاعقة ومع ذلك كانت متوقّعة. بالنسبة لجيلي، كان غيفــارا يجسّد الكائن الإجتماعي البطولي الذي كان الواحــد منّا يعرف أنه لــن يكونه أبدا. المزيج الغريب مــن العزم والتهوّر، الــذي كان له جاذبية شديدة على جيلنا وحتى على الجيل التالي، تجسّد في شي غيفارا تجسيدا كاملا. كان في نظرنا شخصية أسطورية حيّة، متأكدون مــن أن بطولته ستبقى بطريقة ما حيّة خلف القــبر. لم نُفاجأ بعلمنا أنه بعد موت شي، بدأ رودريغز، عميل السي آي أي الغادر، يعاني من الربو، كما لو أنه ورث مرض الرجل القتيل.

كان شي رأى ما رأيناه نحن، كان أحسّ، كما أحسسنا، بالغضب على الظلم الأساسي لـ <الحالة الأنسانية>، لكنه بخلافنا، كان فعل شيئا ازاءه.

مـا قيل عن نهجـه السياسي أنـه كان ملتبسا، فلسفتـه السياسية سطحية، اخلاقيتـه لا ترحم، نجاحه النهائي مستحيل، بـدا (وربما مازال يبدو) أقل أهميـة من واقع أنه اخذ على عاتقه قتـال ما كان يؤمن أنه خطأ حتى لو لم يكن على يقين تام أن ما سيأتي بدلا منه هو الصواب.

وُلِد ارنستو غيفارا دي لاسيرنا (إسمه الكامل قبل ان تقلصه الشهرة الى <شي> البسيط) في مدينة روزاريو، في الأرجنتين، في ١٤ مايس ١٩٢٨، رغـم ان شهادة الميلاد تصرّح بـ <حزيران> لإخفـاء السبب وراء زواج والديـة المستعجل. والده، الذي كان أسلافـه أول القادمين الى الأرجنتين مـع الفاتحين، كان صاحـب مزرعة في اقليم ميسيونيس شبه الاستوائي. بسبـب ربو ارنستو، الذي عذبـه طوال حياته، إنتقلـت الأسرة الى المناخ الصحّـي لقرطبة وفيما بعد، في ١٩٤٧، الى بوينس آيرس. هناك، درس ارنستو في كلية الطب وشرع، مسلّحا بلقب طبيب، في رحلة إستكشاف قارة امريكا اللاتينية (في كل مجدها الهائل). كان مفتونا بما رأى ووجد من الصعب التخلي عن حياة التطواف: من الاكوادور، كتب الى والدته معلنا أنه أصبح (مئة في المئة مغامرا).

بـين الكثير من الناس الذين إلتقى بهم في هـذه الجولة العظيمة، واحد بـدا أنـه آسره بشـكل خاص الى الأبـد: لاجئ ماركسي عجـوز ناج من المذبحة المنظمة لستالين لقيه صدفة في غواتيمالا. (ستموت بقبضة محكمة وفك مشدود)، قال هذا التيرسياس(٦٩) التائه، (مثال كامل للكره والقتال، لأنـك لست رمزا، بل عضو أصيل في مجتمع ينهار: روح القفير تنطق عبْر فمـك وتتحـرك في حركاتك؛ انت نافـع مثلي انا، لكنـك لا تعرف نفع

(٦٩) من الميثولوجيا الاغريقية، وهو نبي أعمى من طيبة، حولته هيرا الى امرأة لمدة سبع سنوات.

العون الذي تقدمه للمجتمع الذي يضحّي بك). لم يكن ارنستو يعرف أن الرجل كان يكتب نقشا على ضريحه.

في غواتيمالا، أضحى ارنستو في الواقع واعيا بالنضال السياسي وللمرة الأولى تماثل مع القضية الثورية. هناك، وبعدها بقليل في المكسيك، صار ملّما بأحوال اللاجئين السياسيين الكوبيين الذين كانوا يقودون الصراع ضد الدكتاتور فولجينسيو باتيستا، الذي بهر نظامه الفاسد ونفّر أرنست هيمنغواي وغراهام غرين. بأنف حسّاس لمثيري المتاعب، فتح عميل السي آي أي ديفيد اتلي فيليب، المعيّن وقتئذ في أمريكا الوسطى، ملفا للطبيب الأرجنتيني الشاب - ملف سيصبح بمرور السنين واحدا من أكبر الملفات في سجلات السي آي أي. في تموز ١٩٥٥، حدث اللقاء الأول بين ارنستو غيفارا وفيديل كاسترو في المكسيك. كاسترو، الذي كان منذ العام ١٩٤٨، حين كان طالب قانون في الواحدة والعشرين من العمر، بدأ متآمرا ضد نظام باتيستا، أعجب فورا بالأرجنتيني الذي صار الكوبيون في تلك الأثناء ينادونه بكنية <شي>، كما في اللغة المحكية الأرجنتينية. (اعتقد أن ثمة عاطفة مشتركة بيننا)، كتب شي في يومياته. كان على حق.

بعد انتصار الثورة الكوبية عام ١٩٥٩، سعى شي الى متابعة طموحه. لا نعرف إن كان قدّم يد العون، بدافع الإخلاص للثورة، للإجراءات الإستبدادية التي قام بها كاسترو في السنوات اللاحقة لحماية الثورة. كانت نظرة شي تتجه بعيدا نحو المستقبل. بعد الحرب في كوبا، كما إعتقد شي، سينتشر الثوريون الى الأمم المجاورة (كانت بوليفيا الإختيار الأول). هنا، يمكنهم شن حربا على الاوليغاركيين وأسيادهم الامبرياليين، حروب ستدفع في النهاية العدو الرئيسي، الولايات المتحدة، الى الدخول في المعركة. كنتيجة، ستتحّد أمريكا اللاتينية ضد <الغازي الأجنبي> وتهزم الامبريالية على القارّة. لم تكن معركة شي ضد كل أشكال السلطة،

ولا كانــت حتى ضــد فكرة <المجتمــع الطبقي>. هو بــلا ريب لم يكن فوضويــا: آمَنَ بالحاجة الى قيادة منظّمة وتصــوّر دولة أمريكية شاملة قوية إنمــا بحكومــة إخلاقية. في كتاب صغير حول فكــرة الاغريق عن الحرية، «La Gréce antique à la découvert»، أشــارت المؤرخــة الفرنسيــة جاكلــين دو رميلي الى أن تمرد أنتيغون لم ينشأ من رفض السلطة ذاتها بل، بالعكس، من الإمتثال الى قانون أخلاقي أكثر منه الى مرسوم تحكّمي. شي كذلــك شعر بأنه مجبر علــى طاعة قوانين أخلاقية كهــذه، ومن أجلها أراد التضحيــة بكل شيء وكل شخص، بما فيهــم، بالطبع، نفسه. كما نعرف، أن الأحداث لم تمض به أبدا أبعد من بوليفيا. إن كان شي تعلّم يوما ما كان يعنيه نفع تضحيته هو سؤال يبقى بلا جواب.

مــع ذلك، شيء من مثال شي يبقى حيا خلــف الهزيمة السياسية، حتى في هذه الأيــام التي اكتسب فيها الجشع سمــة الفضيلة وتجاوزت مصالح الشــركات مجرد اعتبــارات إجتماعيــة (ناهيك عن اعتبــارات اشتراكية).

جزئيــا، اصبح غيفارا أيقونة أمريكية لاتينية غنية بالألوان، مثل إيمليانو زاباتا وبانتشو فيا، مستخدَمــا في تزيين القمصان وحقائب التسوّق: في بوليفيــا، تنظّم هيئة السياحة الوطنية رحلاتا الى موقع الحملة الأخيرة لشي والمستشفــى الذي عُرِض جثمانه فيه. لكن ذلــك ليس كل ما تبقّى. وجه شــي – حيّا ببيريته ذات النجمــة، أو ميتا، محدقا، كما لو ان عيناه تخترقان ما وراء أكتافنا – ما زال يبدو مطوّقا مشهد فسيح وبطولي عن دور الرجال والنســاء في العــالم، دور قد يبدو لنا اليوم بكل معنــى الكلمة فوق قدراتنا ورغباتنا.

لا شكّ كان هو يملك physique du role [٧٠]. الأدب الملحمي يستلزم أيقنـة. زورو وروبن هوود (من خلال دوغلاس فيربانكس وايرول فلين) أضفيا على حياة شي صورتيهما، وفي المخيلة الشعبية كان هو أصغر عمرا من دون كيخوته، غاريبالـدي أمريكي لاتيني. وهو ميت، كما لاحظت الراهبـات في مستشفـى فاليغرانده عندما قصصـن، خُفْيةً، خصلات من شعـره وإحتفظن بهـا داخل مذاخر [٧١]، كان يشبـه المسيح، محاطا برجال ببـزّات نظامية سوداء أشبه بجنود رومـان بلباس عصري. الى مدى معيّن، الوجـه الميـت يبزّ الوجـه الحي. في مقطـع شهير من الفيلـم الوثائقي ذي الأربـع ساعات لفرناندو سولاناس «La hora de los hornos» («ساعة المواقد»، ١٩٦٨)، الذي يسجّل على نحو رائع تاريخ الأرجنتين من الأيام الأولى لمـوت شي، تتوقـف الكاميرا عدة دقائق على ذلـك الوجه الميت، مجـبرة المشاهد على إظهار التقدير البصري اللائق للرجل الذي سدّ حاجتنا للوقوف ضد الظلم، وحمل عنّا وزر تأنيب الضمير. نحدّق في ذاك الوجه ونتسـاءل، في أي مرحلـة عَبَرَ هو من التفجّع على أسـى هذا العالم، الرثاء لمصـير الفقراء، والإدانة بالـكلام للجشع الذي لا يرحم لأولئك أصحاب السلطة، الى القيام بشيء ما ضدها، المباشرة بفعل ضد حالة الظلم.

ربمـا يمكننا تحديد اللحظة التي حدث فيها العبور. في ٢٢ كانون الثاني ١٩٥٧، لأول مـرة يقتل شي غيفارا رجلا. كان شـي ورفاقه في أحراش كوبـا؛ كان الوقت منتصف النهار. بدأ جندي بإطلاق النار من كوخ يبعد عنهـم حوالي عشرين مترا. أطلق شـي رصاصتين. في الطلقة الثانية، سقط الرجل. حتى تلـك اللحظة، كانت النقمة الجدّية علـى الظلم العالمي تعبّر

---

(٧٠) تعبير (بالفرنسية في الأصل) يعني << المظهر الشامل لشخص يُنبئ بالضبط عن ما يقوم به هذا الشخص من مهنة أو نشاط>>.

(٧١) المذخر، وعاء تُحفظ فيه الذخائر الدينية. [ المورد ]

عــن نفسها بإيمائات بايرونية، بقصيدة رثائية كتبها شي بوحي من الحديث المنمّق الطنّان للقرن التاسع عشر، وبنوع من نثر أكاديمي معروف في أمريكا اللاتينيــة بالثوري، منثورا بمفردات من خطب إفتتاحية وإستعارات حافلة بالمحسّنات البيانية. بعد ذاك الموت تغيّر شيء ما. شي، المتوهج إنما المثقف التقليدي، أمسى على نحــو متعذّر تغييره رجل فعل، وهذا ربما كان قدره المكتوب له دائما، حتى لو كان يبدو كل كيانه يقاومه. مجهدا بالربو الذي كان يجعلــه يتلعثم أثناء الأحاديث الطويلة، واعيا بمفارقة ان يكون مولودا في طبقــة إستفادت من نظــام غير عادل كان يتمنى كفاحه، منتقلا بغتة الى الفعــل بدلا من التفكــير مليّا بالأهداف الدقيقة لفعلــه، تولّى شي، بعزم لا يلــين، القيــام بدور البطل الرومانســي المقاتل وصار الرمــز الذي احتاجه جيلنا من أجل راحة ضمائرنا.

لاحــظ ثــورو أن (فعل ناشئ عن مبدأ، ناشئ عــن إدراك وعمل الحق، يغيّر الأشياء والعلاقات؛ هو في الجوهر ثوريّ، ولايتوافق تماما مع كل شيء موجود. إنه لا يقسم الدول والكنائس فحسب، إنه يقسم العوائل؛ أجل، إنــه يقسم حتى الأفراد، يفصــل الشيطاني عن الإلهي). كان شي (الذي لا بد أنه مثل أغلب المثقفــين الأرجنتينيين قرأ وقتذاك «العصيان المدني»)[٧٢] سيتفق مع المقطعين من انجيل متى ١٠: ٣٤ – ٣٥[٧٣].

---

(٧٢) مقال نشره الفيلسوف الامريكي هنري ديفيد ثورو عام ١٨٤٩، يجادل فيه ثورو أن على الأفراد أن لا يسمحوا للحكومات أن تعطل أو تتحكم بوعيهم وتجعل منهم أدواتاً للظلم.

(٧٣) نص المقطع هو: (لا تظنوا أني جئت لأحمل السلام الى العالم، ما جئت لأحمل سلاما بل سيفا. جئت لأفرّق بين الابن وأبيه، والبنت وأمها، والكنّة وحماتها).

# المحاسب الأعمى

(قلت لهم مرّة، قلت لهم مرّتين، لم يشأوا الإصغاء الى النصيحة).

«عبْر المرآة» الفصل ٦

في ربيــع ١٩٤٣، كتــب نورثروب فــراي[٧٤] مقــالا كان مُعَدًّا، كما تخبرنــا ملاحظة بخط اليد علــى المخطوطة المطبوعة، لمطبعــة تابعة لكلية ايمانويــل (والــذي لم ينهه أبدا). عنوانــه «The Present Condition of the World» «الحالــة الراهنــة للعــالم»، والدافع له إثــارة مسألة (الطريق الوســط بين الـكلام المبتذل والتناقضــ الظاهري)، بــين (التجرّد الاولمبي وصرخــات الإحتجاج الباخوسية) عند مناقشة هذه الحالة، التي هي، كما يذكّرنــا فراي، حالة من حرب شاملة. بوضوحــه المألوف، يحذرنا فراي مــن أن الحــرب لا تجدي نفعاً. (شجرة فاسدة لا تطــرح سوى ثمر فاسد. وفكــرة أن هذا الشــرّ وهذا الرعب الهائل يمكــن أن يؤديا الى بعض الخير، مهما كانت مثيرة للشفقة والحزن، هي وهــم مهلك). ويختتم فراي: (وأن تلك المنافع ستكون <جديرة> بالدم والشقاء والدمار هو هراء، ما لم تكن الذرية تتألف من محاسبين عيّابين بجنون).

---

(٧٤) ( ١٩١٢– ١٩٩١ )، ناقد ومنظّر أدبي كندي، يُعّد واحدا من أكثر الكتّاب تأثيرا في القرن العشرين. نال عن كتابه الأول، «التماثل المخيف» ( ١٩٤٧ ) مجدا عالميا، وهو عن شعر وليم بليك، وبين كتبه الأخرى كتاب «تشريح النقد» ( ١٩٥٧ ).

الجزء الكبير من مقال فـراي يخص المجتمع الربوبي(٧٥)، الذي هدفه، كمـا يذكّرنا فراي، هو الحرب. هذه حقيقة تستحق منّا الإستحضار كثيرا في ألفيتنا الثالثة. هي جوهرية، ولا يمكننا الا الشعور بالأسف على أن فراي تـرك مقاله ناقصا. لكن مثل كل كتابات فـراي، هو مقال غني بالهوامش المثـيرة. واحـد بوجه خاص، هو عـن ممثل معيّن في هـذا المجتمع الداعية للحـرب، قد يظهر أنه مفيد للإستكشـاف. أشير الى المحاسب، الشخص المسؤول عن تسجيل مجموع أعمال الحماقة.

<المحاسبة> هـي بالضبط الكلمة الملائمة. معناهـا مسوَّغ تماما. في فجر التاريخ المشرق، عندما أخترِعت الكتابة، الإنسان الأول الذي خربش إشـارات مقروءة على قطعة من الطين لم يكن شاعـرا بل محاسب. الأمثلة الموغلـة في القدم التي نملكهـا عن الكتابة، التي هي ربمـا الآن مدمَّرة بعد نهـب المتحف الوطني العراقي في بغداد، هـي ألواح صغيرة جدا مسجَّل عليها أعداد معينة من النعاج والخراف. هي، في الواقع، وصولات تعامل تجاري. كتبنا الأولى، كانت دفاتر الأستاذ، وليس من المستغرب أن الشعراء ورثوا فيما بعد عن أجدادهـم المحاسبين السمتين الأساسيتين: البهجة في إعداد القوائم ومسؤولية الإحتفاظ بسجلات.

إثنان من الكتب المؤسِّسة لحضارتنا، «الالياذة» و «الاوديسا»، تتفوّقان علـى نفسيهما. مؤلفهما إتفق مع فراي حول عقم الحرب وما كان ليقول أبدا أن ثمرة الحرب هي السلام. هوميروس قرف من الحرب. <شنيعة>،

(٧٥) الربوبية: الايمان بالله بغير إعتقاد بديانات منزّلة؛ وبخاصة مذهب فكري يدعو الى الايمان بدين طبيعي مبني على العقل لا علي الوحي، ويؤكد على المناقبية أو الأخلاقية منكرا، في القرن الثامن عشر، تدخّل الخالق في نواميس الكون. [المورد]

<بلاء البشر>، <كذب، نفاق>، هي جميعا تعابير إستخدمها في وصف الحـرب. في قصائد هوميروس، الشفقة والحـداد ليسا بعيديـن أبدا عن ساحات المعركـة، وليست مصادفة أن بيّنات الشفقـة تبدأ بها «الالياذة» وتنتهي. الدائنون والمدينـون في دفاتر هوميروس هم غير اولئك الذين في دفاتر السياسيين. هوميروس المحاسب هو لس عيّابا بجنون أبدا.

مَنْ هم، إذن، هؤلاء المحاسبون المجانين القساة الذين، كما هوميروس، يضعـون حساباتنـا في نصابها الصحيح؟ بأي سمـات كانوا يتمتعون، أو لنقل، أي سمـات نتخيّل أنهم يتمتعون بها بحيث تمكّنهم من أداء عملهم علـى نحو فعّال؟ لماذا إختلقنا هوميروس ما ليكون الأب الروحي لقصتينا الأساسيتين؟

تاريـخ الكتابـة، الذي يكون تاريـخ القراءة فصلـه الأول والأخير، له وسـط إبتكاراته الخياليـة واحد يبدو لي مميّزا بين الجميـع: النصّ الذي بلا مؤلف والذي يجب اختراع مؤلف له. الغُفْلية لها جاذبيتها، و <الغفل من الإسـم> هو واحد من الأشكال المهمـة في آدابنا. لكن أحيانا، ربما عندما يبدو عمق وصدى نصّ معـيّن تقريبا شاملا أكثر مما ينبغي كي ينتمي لرف كتـب قارئ فرد، نحاول أن نتخيّـل لذاك النصّ شاعرا من لحم ودم، قادر أن يكـون <Everyman>[٧٦]. كمـا لو كنّا، في التعـرّف في عمل معيّن علـى تجربتنا الخاصة غير المعبّر عنهـا بكلمات والمخفية عميقا فينا، نرضي أنفسنـا بالإيمان بأن هذا العمل كان أيضا مـن إبتكار يدين بشريتين وعقل بشـري، بأن رجـلا أو امرأة مثلنا كان قـادرا ان يروي لنـا، نحن الأخوة

(٧٦) هذا المصطلح، في الأدب والدرما، هو كناية عن فرد إعتيادي يعيش ظروفا إستثناية ، يتماهى القارئ أو المشاهد معه بسهولة. أصل الإسم مشتق من مسرحية انكليزية أخلاقية في القرن ١٥ تحمل نفس الاسم، « إفريمان ».

والأخوات الأصغر سنا، ما نلمحه أو نحدسه لا غير. من أجل بلوغ هذا، جاءت العلوم النقدية لتعيننا ولتكشف لنا المؤلف الذي يقف وراء «ملحمة كلكامش» أو «La Vie devant soi»[٧٧]، لكن جهودهم هي إثبات لا غير. في أذهان قرّائهم، إكتسب المؤلفون السرّيون ألفة ملائمة، حضورا نفسيا تقريبا، لا ينقصه سوى إسم.

يبدأ هوميروس بعد وقت طويل من تأليف أشعاره، أب مُتبنى، اذا جاز القول، من قبل ابنائه. قرون طويلة من النقد الأدبي أضفت عليه صورا عينية ورمزية معا، في البدء من خلال سِيَر حياة ابوكريفاوية، فيما بعد كإستعارة، كفكرة، كهوية لأمة، وحتى كتجسيد للشعر. في كل حالة، كان هو القرّاء الذين كان عليهم أولاً تخيّل مؤلف للقصيدة كي يمكنهم تخيّلها.

تاريخ هذا التأليف المتخيَّل هو، نوعا ما، تاريخ موازٍ للأدب. بالنسبة للاغريق، كان هوميروس هو البداية لكل ما هو اغريقي، للحضارة والتاريخ الاغريقيين. بالنسبة لفيرجيل، كان هو رومانياً في كل شيء عدا الولادة. بالنسبة لشعراء بيزنطة، كان هو مؤرخا، معرفته عن الانسانية كانت عظيمة لكن معرفته عن التاريخ غير جديرة بالثقة والاعتماد. بالنسبة لدانتي، هو شهير لكنه صاحب حرفة متقاعد. تساءل توماس الاكويني، نحو عام ١٨٥٠، إن لم يكن هوميروس [هومر] (إسم لم يكن يتردد كثيرا في الأدب الاغريقي) سوى تحوير لإسم <عمر> السامي الأصل وتخيّله شقيقاً لرواة «ألف ليلة وليلة». هاينريش شليمان، الذي غالبا ما كان عرضة

(٧٧) «الحياة أمامك» (١٩٧٥)، رواية اميل اجار، عن علاقة بين فتى عربي وبغي يهودية مسنّة، حولّها الى السينما عام ١٩٧٧ موشيه مزراحي في فيلم بنفس العنوان من بطولة سيمون سينيوريه.

للسخريـة، يقول، اقتداءً بتحريف المؤرخ كارل بليند، أن هوميروس، كما طروادييـه، كان آريـاً، أزرق العينين، أحمـر الشعر، حربيـاً، موهوبا في الموسيقى وفلسفي. الكسندر بوب، ماثل هوميروس بجنتلمان انكليزي. غوتـه، رأى في هوميروس صـورة ذاتية: ربما لهذا السبـب إختار في عام ١٨٠٥ الإستمـاع للمحاضرات الهوميرية الشهـيرة لفريدريك اوغست وولـف مختبئـا وراء ستارة، خجـلا من وصف شاعر كان هـو يعتبر نفسه تجسيـدا ألمانياً له. ساموئيـل بتلر، إدّعى، على نحو ساخـر، أن هوميروس كان امـرأة. بالنسبة لرديارد كبلنغ، بالنسبـة لإزرا باوند، بالنسبة لجيمس جويس، بالنسبة لديريك والكوت، وبالنسبة لخورخه لويس بورخس كان هوميروس كل واحـد ولا أحد. اللساني ميلمان بـاري والبرت بي لورد صاهرا هوميروس مع <الغوزلاريين>، وهم مغنّون ملحميون حربيون ما زالوا ينشدون قصائدهم من قرية الى أخرى. في عام ٢٠٠٨، قال الشاعر الألمـاني راوول شروت أن هوميروس كان ملهمـا بالأغاني القديمة لسومر وقال أنه كان شاعرا شرق أوسطياً جوالا، تعلّم حرفته في بابل أو أور. هذا التأثـير البابلي لا يبـدو غير منسجم: «ملحمة كلكامشـ» لها حقا جوّ لا يختلـف عن جوّ «الاوديسا»، ومغامـرات الرجلين، كلكامش وانكيدو، اللذين يشعـر القارئ أنهما واحد، مشابهة لتلـك التي لرجل واحد، دعا نفسه <لا أحد> والذي يراه القرّاء كثيرين.

تنوّع المِهن، تنـوّع التأثيرات، تنوّع الإثنيـات يؤشر على تاريخ طويل للرجـل الـذي ندعـوه هوميروس. الـذي لا ينتـاب أحد الشـك فيه، لا ارسطـو ولا جويس، هو أن العلامة الجسدية الفارقة لهوميروس، الحقيقي والمتخيَّل، المفرد والجمع، كانت عماه. تروي عذروات ديلوس مسبقا في «ترتيلة الى ابولو»، التي هي من حوالي القرن السابع قبل الميلاد، أنه عندما كان غريـب يسألهنّ، (من هـو أعذب من جميع المغنّين الـذي اتى اليهنّ

هنـا)، كنّ يجبن، (الرجل الأعمى الذي يعيش في ثيسيوس الصخرية؛ كل أناشيده ستكون الأعذب، الآن وفي الزمن الآتي).

لكـن ما السبب الـذي يمكن أن يكون وراء وصـف محاسبينا بالعمى؟ عمـى هوميروس هو سمة ثابتة في <الحيـوات> العديدة لهوميروس التي نشـأت من القـرن الخامس قبل الميلاد وبعده. الأبـرز بين هذه هي «حياة هوميروسـ» المكتوبـة في القـرن الرابـع أو الخامسـ قبل الميـلاد، والتي نُسِبـت يوما الى هيرودوتسـ، التي يبدأ فيها قائـلا أن هوميروس لم يكن أعمـى بالولادة بل أصيب بعـدوى مرض في عين واحـدة أثناء زيارة الى ايثـاكا، المدينة التي عرف فيها قصـة «الاوديسا»، التي سيخلّدها فيما بعد في قصيـدة. كان مواطنو ايثاكا مسرورين بهـذا التزامن: اللحظة والمكان اللذان منحا الشاعر قصته، منحاه أيضا عماه، كما لو أن التنوير في الداخل إقتضى غياب النور في الخارج.

لكـن إفتراض ايثاكا لم يمرّ دون طعن. أيـن بالتحديد أصبح هوميروس أعمى صار لـه أهمية واضحة لقرّائه حـدّ أن هيرودوتس الكاذب (الذي نعرف أنه كان أيونياً) واصل إنكار دعوى ايثاكا وقال بدلا منها أن العمى أصابه في كولوفون الأيونية. (جميع الكولوفونيين يتفقون معي في هذا)، أضاف مؤكدا في كتابه. أمكنة أخرى تفاخرت بجذور عائلية لهوميروس أو بانه مات فيها، وتنازعت سبع مدن على مسقط رأسه، لكن الموقع الذي أدركه العمى فيه كان، من وجه النظر الأدبية، مهما على نحو حاسم.

دائمـا، وفقا لهيرودوتس الكاذب، كان عمـى الشاعرهو الذي منحه الإسـم الذي نعرفه بـه اليوم. حين كان طفـلا، مُنِح المؤلـف المستقبلي لـ «الاوديسا» إسم ميليسينيس، على إسم النهر ميليس؛ حمل اسم هوميروس بعـد ذلك بكثير، في سميريس، حيث إقـترح الشاعر الطوّاف على مجلس

الشيوخ المحلي أن يجعل المدينة شهيرة بأناشيده مقابل المأوى والطعام. رفض أعضاء مجلس الشيوخ (كما هو دأب أغلب الهيئات الحكومية)، متحججين بأنهم إذا اقرّوا هذه السابقة الخطيرة، ستكون سميريس لاحقا مجتاحة من الشحاذين العميان (هذه تعني<هومريين> في اللغة السميرية) سعيا وراء الصدقات.

رمزيا، كان للعمى معنى مزدوجا ومتناقضا. قيل عنه انه إلهام بصري، يُفترض أن يفتح البصيرة، لكنه أيضا نقيض البصر، سمة البصيرة المُضَلّلة المشخصّة بالإلهة <آتي>، الآلهة التي تدفع المخلوقات الى إرتكاب المعاصي فيغدون ضحايا إلهة الإنتقام نيميسيس القاسية. الطبيعة المزدوجة للعمى ظاهرة في قصائد هوميروس: في بلاط الملك آلسينيوس، حيث يُستقبل اوديسيوس مستترا بإسم مستعار، يلاحظ الشاعر الأعمى ديمودوكس في ظلمته ما لا يقدر الآخرون على رؤيته أو معرفته. يغنّي رائي الحقيقة، ديمودوكس الأعمى، من أشعار اوديسيوس نفسه، الذي لا يتعرّف عليه أحدا في البلاط، ويروي عن معركة اوديسيوس مع آخيل وحيلة الحصان الخشبي، فيدفع الطوّاف المتخفي الى البكاء على ذكرى ماضٍ هو الآن بعيد. ومع ذلك، يعرف اوديسيوس، مهما يكن إعجابه كبيراً بموهبة ديمودوكس، أن الظلمة هي قدر الموتى الذين يغيب النور عن مملكتهم والذين ينوحون على عماهم المكرَهين عليه. علاوة على ذلك، يعرف اوديسيوس أن العمى يمكن أن يكون عقابا، موتا في الحياة، والذي أصاب به السيكلوب آكل لحوم البشر بعد أن وقع هو ورفاقه اسرى بين يديه. العمى هو أيضا العقاب الذي تقرضه الموزيّات على الشاعر ثاميريس لتفاخره بقدرته على بَزَّهنّ في الغناء.

الغموض الاغريقي بقي حيّا في العصور اليهودية– المسيحية. وفقا للعهد القديم، جعل العمى سليلو قارون عاجزين عن تقديم الآضاحي

للــرب؛ كان أيضا عقابا ابتلــي به البشر من سّدوم لخلوهــم من الطيبة ازاء الغريــب. لكن في الوقت ذاته، كان الأعمى محميــا من قبل رهبان الرب: كان يُمَنع في لفيتيكوس وضع الأحجار المعوّقة في طريقهم، و، وفقا لسِفْر تثنيــة الإشتراع، أي شخصــ يضلّل أعمى هو ملعون الى أبــد الآبدين. لمّا سَمــع برتيماوس الأعمى (انجيل مرقــس ١٠: ٤٦- ٥٢) يسوع مارّا من الطريــق (أخــذ يصيح، يا يسوع إبــن داوود إرحمني)، وسألــه، (أريد أن أبصــر) (لا كما تقول بعض الترجمات، أنه سأله أن (تحيي بصري))؛ عماه من الولادة سمح له أن يرى الحقيقة، وهو الآن يتمنى لعينيه أن تبصرا حقا. يُرثــي ملتون («الفردوس المفقود»، ٣: ٣٥- ٤٢) برتيماوس على عماه، كما يرثي (الأعمى ثاميريس والأعمى مايونيديس)، (تعود الفصول، لكن لا يعود إليّ / النهار، أو الدنو العذب لمساء أو صباح)، ومع هذا هو يبتهج بواقــع أن عينيــه العمياوين (تتغذيان علــى الأفكار، التــي تشكّل طوعا / أعــدادا هارمونيــة؛ كما الطير اليقظ / يشــدو في الظلام، مختبئا في المكمن المعتم / يناغم أغنيته الليلية).

من هذه التقاليد التي تمتد قرونا طويلة، هوميروس هو رجل أعمى فقير ورائــي منوَّر معاً؛ هــذه الطبيعة المزدوجة تزوِّد قراءاتنــا التعددية لقصائده بمســوِّغ. إختراعنــا لهوميروســ أعمى يبرر فهمــا طقوسيا لــ «الالياذة» و »الاوديســا» كإستعارة عن الحياة (الحياة كمعركــة والحياة كرحلة)؛ في ذات الوقــت، تتضمــن هذه القــراءات وجوده كمؤلــف أصلي، <الأب الأسطــوري للشعــر>، وبذلــك تضمــن هيبــة القصائد. ســواء كنّا نرى هوميروس خالقا لـ «الالياذة» و »الاوديسا» أو كنّا نرى الإثنين حافزا لبعث الحيــاة في خالقهما الإستثنائي -بمعنى آخر، سواء كنّا نصدّق، كما أوحى نيتشه، بأنه فردا نشأ من Begriff (فكرة) أو Begriff من فرد – فإن هذه العملية الدائرية تحدد علاقتنا بالفعل الشعري نفسه، فعل يوجد بين متتالية

لانهائيـة من التفسـيرات، كل منها ينطوي على مفرداتـه ومنظوره لرؤية خاصـة عن العالم، وتحـدد أيضا علاقتنا بإبداع عبقـري شامل من المناطق الأبعـد من الزمن - شخص مـن المستحيل أن يسبقه أحـد، رجل لامبال بـكل البصائر الدنيوية المضللة، قادر، بفضـل عماه، على الرؤية فيما وراء الحقيقة.

فكـرة العمى تنبني على نفسهـا. أن تكون أعمى هو أن لا ترى الواقع الخارجي؛ في هذه الملاحظة يكمن الظنّ بأن الواقع الداخلي يكون مدركا بوضـوح أكـثر إن لم يكن معوَّقـا بأي واقع آخـر. اذا لم يعد عـالم اللون والشكل مدرَكا (هذا يعني، كما يقـول بليك، محددا بأحاسيسنا)، يكون الشاعر، عندئـذ، حرّا في إدراك العالم بكليتـه، الماضي عبْر تاريخ قصصه والمستقبـل من خلال شخصياته. يمكنه أن يكـون معا رائينا ومحاسبنا بكل معنى هذين التعبيرين. عندما يقول هكتور في «الالياذة» لآندروماك:

سيأتي يوما تفنى فيه طروادة المقدسة.

وبريما، وأهل بريما ذوي رماح خشب الدردار

يعـرف القارئ عن أي قـدر يتحدث وإنه ليس فقط قـدر بريما يكون مفتوحا امام الشاعر.

كنت أشرت الى المصدر البراغماتي لإختراع الكتابة في وادي الرافدين. لكـن التكنولوجيـات هي غالبـا، وربما دائمـا، تنحرف عـن مقاصدها الأصليـة. لم يمض زمن طويـل حتى إنضمت الى تسجيـل معاملات البيع والشـراء قصص هـذه المعامـلات، وإكتسب المشـترون والبائعون، الذين كانوا حتـى ذلك الحين مجرد أسمـاء، سمات محـددة، وقصص شخصية. صـارت الكتابـة لا تسجـل عالمنا فحسب بـل تخلقه ايضـا، والكلمات التي كانـت حتى ذلك الوقت منطوقة لتجعل الذكريات حاضرة ولتسمّي

التجربة والرغبات صارت مدوّنـة على الطين لتبقي القصص متاحة لجيل بعـد جيل من القرّاء. المحاسب، الذي من أجل حساب الخراف والنعاج، إحتـاج الى كلي عينيه، مـن الأفضل الآن لو كان أعمى، لأن القرّاء أدركوا أن القصص التـي تهم هي ليسـت تلـك المنسوخة من الطبيعـة بل تلك المستقطرة والمترجمة للطبيعة والعالم الاجتماعي في لغة الأسطورة. فراي، في ملاحظاتـه في نهايـة مقاله غير المنتهي، يقـول أن دور النبي هو الوعظ بديانـة موحية، لا بديانة طبيعيـة. اذا أخذنا بالمعنى الإتيمولوجي لمصطلح <religion> [<ديانـة>] (<الربـط ثانيـة> أو <الربط بقـوة أكبر>)، يكون لدينا شيئا مماثلا لتعريف الشعر.

علـى هذا المستوى الإتيمولوجي، التعارض بـين إعادة الربط الطبيعي والموحى يكتسب معنى مروّعا. من جانب، نحن مخلوقات مكبّلة بالأرض وبأشيـاء هذه الأرض. نحن لا نختلف عن اي شيء حيّ آخر أو حتى، من وجهة نظر جزيئية، عن الأشياء اللاحيّة الأخرى. الفكرة القديمة عن البشر كغبـار نجمـي هي علميا حقيقـة: ذرّاتنا إنتمت منذ زمـن طويل الى نجوم متفجرة. لكن كما علمتنا الداروينية، كل جنس طوّرا سبلا مختلفة للتكيّف مـع هذا العالم المادي، وجنسنا بمرور الزمن إكتسب قدرة الوعي بالذات، لا ليعرف فقط أننا على هذه الأرض بل ليعرف بصفة خاصة <أننا> على هـذه الأرض. وعبْر هـذا الوعي بالـذات، أو على نحـو متزامن مع هذا الوعي بالذات، نكتسب موهبة الخيال. لا الخيال الذي يُعتبَر سمة لامادية، واهية، مثـل تلك التي للاهوب الوهمي الـذي كان أجدادنا يعتقدون انه سبـب الإحتراق، بل الخيال الذي يُعَّد وظيفـة بشرية بيولوجية كما الأكل أو التنفّـس. هذه الوظيفة تمكّننا أن نتعلم إبتداع حالات في العقل لا توجد على نحـو مادي، من أجـل دراستها والتغلّب علـى أي صعاب يمكن أن توجـد فيها، لتُستخدَم فيما بعـد عندما تنشأ حالات مثـل هذه في الحياة

الواقعية. معارك جرت في العقل ومناظر طبيعية أستكشفت قبل حتى أن نشهر أسلحتنا أو نشرع في رحلات؛ «الالياذة» و»الاوديسا» هما تحضير لكل معركة وكل تنقّل. يربطنا الشعر - الأدب - ثانية بالعالم، بقوة أكبر هذه المرّة، لأنه يساعدنا أن نصبح واعين به وأنفسنا.

حالة الحرب الشاملة التي رآها فراي حالة للعالم في السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية هي، الى درجة معينة، حالة العالم اليوم. في ١٩٤٣، وصف فراي الولايات المتحدة بـ (البلد الطرازيدئي) (حسب ملاحظة هامشية بخط اليد في هامش المخطوطة المطبوعة). وهذه ما زالت هي القضية اليوم، حتى لو كانت هناك إشارات تدلّ على أن الطراز البدئي يتحوّل. لساحات المعركة أراض متغيرة، والجنود يرتدون بزّات مختلفة، لكن الأسلحة لم تزل مميتة والجنون لم يزل عارما. شمشون، الذي قتلَ الفلسطينيين بقتلْ نفسه، مُسِخ الى طيّاري الكاميكازي اليابانيين، الذين بدورهم مُسخوا الى الارهابيين الانتحاريين الذين نعاني من مجازرهم كل يوم في مكان ما في العالم.

وكلا الجانبان ظلّا يخلقان أعداءً جدد. نحن بحاجة الى هؤلاء الأعداء كي تستمر صناعة الحرب لكن ايضا كي يستمر إحساسنا بذات مغلّفة. نحن مفعمون بالخوف من القصص التي لا نعرفها، ونحن خائفون من أن اولئك الذين يروونها سيفرضون علينا رؤاهم عن العالم، ولن نعود نعرف من نكون. نحن لا نريد أن نستبدل الحبكات التي نعرفها بحبكات ربما لانفهمها، أو أنها قد لا تثيرنا، إن فهمناها، أو قد تثيرنا بطريقة غامضة. نحن نرغب أن نرتاح لوجه مألوف بجانب سريرنا. نحن نؤمن إيمانا راسخا بأن قصصنا هي أفضل من أي قصص لآخرين. نحن نرتاب بالألسنة الأجنبية، ولا نشجّع الترجمة. بيان الميزانية التي يستخرج منه كُتّاب القرن العشرين التجربة المهلكة للحرب كان القصد

منه ان يكون تحذيريا، موجزا بعبارة (لن يحدث ذلك ثانية أبدا). رسالة لا تعلـق بالذهن، كما أثبتت التجربـة اليومية. كل السجلات التاريخية، كل الحسابـات حقيقية وخيالية، كل الرموز والحكايات الخرافية المحبوكة من الحطـام، المتخلَف عن المجزرة والتدمـير، فشلت الى حد ما في أن تبني لنا عالما مسالمـا، أو حتى مقبول انسانيا. إن كان هناك رب يطالعنا، فلابد ان صبره أو لامبالته هي استثنائية.

هاينريشـ هاينــه، في الفصــل الثامــن مــن «Atta Troll»، يتخيّل أنه بالنسبة للدببــة كان الخالق ذا مظهر دبيّ فروه إلوهيا (بلا بقع وأبيض كما الثلج). أقرب لزمن «الاليـاذة»، يقول اكسينوفانيس الكولوفوني (جزيرة كولوفــون ذاتها التي إدّعت شـرف إنتساب هوميروسـ الأعمى لها) أنه لو كان للأبقــار، الخيول، والأسود أصابعا يمكنهــا أن ترسم وتنحت كما البشـر، لخلقت الأبقار الآلهــة بهيئة أبقار، والخيول بهيئــة خيول، (وهلمّ جـرّا مع الآخرين). نحن نتصوّر أربابنــا مثلما نتصوّر مؤلفينا كما نتصوّر غالبا ما تكون أنفسنا عليه. ربما نحن نتصوّر أن مؤلفينا وأربابنا فشلوا لأننا نعرف أننا أنفسنا عرضة للفشل.

الفشــل المفترض لقصصنا هو، لذلك، غير أحادي الجانب. الأدب هو جهد جماعــي، لا كما يمكن أن يقول المحـررون ومدارس الكتابة، لكن كما عَرِفه القـرّاء والكُتّاب من بداية أول بيت في قصيدة دُوِّنت على لوح طـين. يصوغ الشاعر مــن الكلمات شيئا يتنهي بعلامــة الوقف، النقطة، ويُبعَـث من جديد في عين قارئــه الأول. لكن هذه العـين لا بد أن تكون عينــا خاصة، عينا غير متحيّرة بالحلي التافهــة والمرايا، تركّز بدلا من ذلك علــى تمثّل المادي من الكلمات، تقرأ كي تهضم كتاب وكي تُهضَم به معا. (الكتب)، لاحظ فراي مرّة، (تعني أن يُعاش فيها).

كمـا كان أدركَ الهوميروس الذي إخترعناه لأنفسنا ، لا يمكن للشاعر وحده، حتى لو وُهِب العمى، خلق عالم جديد. أغنية ديمودوكس تقتضي أن يستمـع اليها اوديسيوس ويبكي، وأن يفهـم للمرّة الأولى المعارك التي خاضهـا والأسفـار التـي كابدها. يجـب أن يصبـح اوديسيوس، كرمى للشعر، هو أيضا أعمـى، أعمى كما ديمودوكس، أعمى بسبب دموعه إن لَـزِم ذلك، كي يكون قـادرا على أن يصرف عينيه عن طموحات اغاممنون والطبع العنيف لآخيل، عن جمال السايرانات ورعب السيكلوب، والنظر الى شيء أكثر ظلمة وأكثر حبّاً وأعمق داخل ذاته.

ربما علـى النحو ذاته، على القـارئ أيضا أن يكتسـب عمى فعّال. لا العمـى عن ما يجـري في العالم، وبلا شـك لا عن العـالم نفسه، ولا عن اللمحـات العادية التي يتيحهـا العالم من النعيم والرعـب. بل العمى عن البهـارج والفتنة السطحية في كل ما حولنـا، حيث نأخذ وضعا أنانياً كي نشاهـد العالم بعجرفة، وضـع لانراه، لأننا نقف فيـه، ويجعلنا نعتقد اننا مركـز العـالم، وان كل شيء فيه من نصيبنا. بعيـون جشعة نروم ان يكون كل شيء مصنوع حسب مقاييسنا، حتى القصص التي تُروى لنا. ينبغي أن لا تكون قصصا أكبر من أنفسنا، أو قصصا من الصغر بحيث تأخذنا نحو العمق، داخـل كياننا غير المعترف به، بل تكون مجـرد مغامرات سطحية، سهلـة القراءة وسريعـة الفهم دون إحـداث أي أثـر او مشاعر خاصة في النفـس. يُتـاح لنا قراءة كتب مغلفـة بعناية ومتشابهـة في الحجم واللون، تقـول عنهـا الصناعة إنها ستسلينـا دون قلق أو تعيرنا أفـكارا دون تأمّل، مقدمـة لنا نماذجا جاهزة الصنع، بسيطـة، طموحة، أنوية، ورقيقة، يمكننا ان نبتغيهـا دون التخلّي عن أي شيء. نحن نتمنى لشعرائنا أن يكونوا مثل الطاغية الموصوف في نقش على ضريح دبليو أتش اودين:

الكمال، تجاوزا، كان هو ما سعى اليه،

والشعر الذي اخترعه كان سهل الفهم؛
عرف الحماقة البشرية مثل راحة يده،
وكان عظيم الإهتمام بالجيوش والأساطيل؛
متى ما ضَحِك، شيوخ محترمون كانوا ينفجرون بالضحك،
ومتى مابكى كان الأطفال الصغار يموتون في الشوارع.

الشاعر الأعمى هو مثال كوني. هوميروسنا، خالق العالم الأسطوري على مقياس بشري، إحتاج الى صورة واحدة تمنع أحاسيسنا عن تضليلنا، عن أن تكون ملهية بالواقع التقليدي، عن ان تكون <مبرمجة> (كما يمكن أن نقول اليوم) بالأنماط المتصوَّرة سلفا للفكر. لكن نحن، القرّاء، أيضا، في الضفة الأخرى من الصفحة، نحتاج الى موهبة كهذه تبقينا، كما عبّر روبرت بروك بدقّة أكثر، بعيدا عن (أن نكون معميين من خلال عيوننا). هبة كهذه، كما علّمنا نورثروب فراي تقع في جوهر فن القراءة الحقيقي.

# مثابرة الحقيقة

(لي الحق في أن أفكّر)، قالت آليس بحدّة، لأنها بدأت تشعر قليلا بالقلق.
(تماما مثل حق الخنزير في الطيران.).. قالت الدوقة.

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩**

في ١٩ كانـون الثـاني ٢٠٠٧، قرأت أن الصحفـي التركي– الأرمني هرانـت دينـك أُغتيل في اسطنبول على يد شاب تركـي قومي في السابعة عشـرة من العمـر، بسبب نقـده لإنكار الحكومـة للإبـادة الأرمنية. قتل الصحفيـين الذين يحاولـون قول الحقيقة هـي عادة عريقـة، وتبرير هذه الجرائم يتمتع بتقليد طويـل على حد سواء (إستخدمت تعبيرَي <عريقة> و <يتمتع> عن عمد). من يوحنا المعمدان الى سينيكا الى رودولفو والش وآنا بوليتكوفسكايا، يحتلّ قائلو الحقيقة والجلادون رفّا أدبيا فسيحا على نحو مدهش.

قبـل اكثر مـن أربعة وعشريـن قرنا، في العـام ٣٩٩ قبل الميـلاد، قدّم ثلاثـة مواطنـين أثينيين شكوى ضـد الفيلسوف سقـراط باعتباره يشكّل تهديـدا للمجتمع. بعد المحاكمة التـي حضرها كلا المدّعي والمدّعى عليه، وجـد أغلب المحلّفين، الذين يمثلون المواطنـين الأثينيين، سقراط مذنبا و، بقسـوة واضحة، حكمـوا عليه بالموت. افلاطون، المريـد الذي ربما كان أكـثر من أحَبّ سقراط، كتـب بعد ذلك بقليل وثيقة دفـاع، تناقلت الينا تحت عنوان «الإعتـذار». ناقش فيها مواضيعا عديـدة مع سقراط: فكرة

العقوق، شخصية متهميه، تُهَم الهرطقة، وفكرة إفساد الشباب، وفكرة إهانة الهوية الديمقراطية الأثينية: هذه التهمة الأخيرة لها صدى مألوف على أسماعنا. ومثل سياق واضح يجري عبْر خطبة كاملة، يناقش سقراط مسألة مسؤوليات المواطن في مجتمع عادل.

في منتصف الخطبة، يتفكّر سقراط بالمخاطر التي يواجهها مَنْ هو راغب في قول الحقيقة في عالم السياسيين. (ما من إنسان على وجه الأرض)، يقول سقراط، (يمنع بوعي أخطاءً وأعمالا غير شرعية عظيمة كثيرة من الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها، يمكنه النجاة بحياته. بطل العدالة الحقيقي، إن انتوى أن يبقى حيّا لزمن أطول، عليه بالضرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها).

هو كذلك فعلا. هناك قائمة طويلة من أسماء قائلي الحقيقة، وهؤلاء يرقون الى الأنبياء الأوائل، كانوا دفعوا حياتهم ثمنا لهذا النداء الإنساني، وفي كل عام تنشر منظمة العفو الدولية تقريرا ضخما بعدد الذين هم اليوم محتجزون في السجون، في كل أنحاء العالم، لا لسبب سوى التفوّه جهارا بآرائهم. هانز كريستيان اندرسون، في «ملابس الامبراطور الجديدة»، نسى أن يروي لنا ما حدث للفتى الصغير الذي صاح قائلا أن الامبراطور في الواقع لا يرتدي أي ملابس. بلا ريب لن نفاجأ لو علمنا أن مصيره لم يكن سعيدا أبدا.

يشرح سقراط للمحكمة أنه يعي جيدا مخاطر إعلان الحقيقة. المرء الذي يعارض الأخطاء والأفعال اللاشرعية، يقول سقراط، يدفع حياته ثمنا للمجاهرة بالحقيقة عن هذه الأخطاء والأفعال اللاشرعية. هذا واضح جدا. لكن بعدئذ سقراط – سقراط الذي يعني عنده السعي وراء الحقيقة، كما يجب أن يعني للجميع، الهدف الأول في الحياة – يواصل

قولـه أن هذا السعي يجـب، اذا أراد المرء أن ينقذ جلده (لزمن أطول)، أن يكون مقصورا على حلقة المرء الخاصة وأن لا ينتشر الى حلقات اوسع من المجتمع نفسه.

لكن كيف يكون شيء كهذا ممكنا؟

مـا لم يكن سقراط ساخرا بشكل خطِر، فهو مـن بين كل الناس لا بد ان يعـرف أن كل سعي للحقيقة، كل شك في كذب، كل محاولة للكشف عن الإحتيال، المحتالـين، والغش، كل تلميح الى أن الامبراطور في الواقع عـاري يجـب، بالضـرورة، أن يتخلـل في كل الميادين العامـة، في العالم الـذي نشاركه أترابنا المواطنين. في كل طـرفي حياتنا نحن وحيدون، في الرِّحِـم وفي القبر، لكن المسافة بينهما ميـدان مشترك تكون فيها الحقوق والمسؤوليات محـددة بحقوق ومسؤوليات كل واحـد من جيراننا، وكل حنث باليمين، كل كـذب، كل محاولة لإخفاء الحقيقة تضرّ بكل واحد في ذلك الميدان -بما فيهم، في الحساب النهائي، الكاذب نفسه. بعد أن أُجبِرَ سقـراط على وضع حد لحياتـه، نَدِمَ الأثينيون، أغلقـوا حلبات المصارعة والجمنازيوم تعبيرا عن الحداد، ونفوا إثنين من أصحاب الإتهام خارج أثينا وحكموا على الثالث بالموت.

كمـا كان سقراط يعرف جيـدا، كل مجتمع يحدد نفسه بطريقتين: عبْر مـا هو مسمـوح به وعبْر ما هو ممنـوع عنه - عبْر مـا يتضمنه ويعترف به بكونـه صورته الخاصة به وعبْر ما يقصيه، يتجاهله، وينكره. وكل مواطن داخـل جدران مجتمع عليه إلتزام مزدوج: إلتـزام باطاعة تلك التضمينات والإقصـاءات المشتركة (هذا يعني، قوانين المجتمع) وإلتـزام أزاء نفسه أو نفسها. المجتمع الحي ينبغي أن يمتلك، داخل بنيته، الوسائل للسماح لكل مواطن بأداء واجبه المزدوج: طاعة القوانين والشك فيها معا، الإذعان لها

وتغييرها معا. مجتمع يُسمح فيه شيء ويحرَّم فيه شيء آخر (دولة دكتاتورية أو فوضوية) هو مجتمع لا يؤمن بعقائده، فهو لذلك محكوم بالزوال. تحتاج الكائنات البشرية الى الحماية العامة للقانون، سوية مع حرية التعبير عن افكارهم، شهاداتهم وشكوكهم، بقدر ما هم بحاجة الى الحرية ليتنفسّوا؛ هذا أمر جوهري.

ربما من الأسهل لنا فهم كلمات سقراط لو إستمعنا الى صداها في مريد له بعيد وغريب، في جنتلمان من لامانشا بدأ ذات يوم، حين إستحوذت على فكره روايات الفروسية، برحلة ليصبح فارسا رحّالة منكبّا على مبادئ البسالة، الشرف، والاستقامة (من أجل نوال المجد كما من أجل خدمة بلاده). مثل سقراط، يدرك دون كيخوته المخاطر التي نجمت عن محاولة منع (أخطاء وأفعال لاشرعية كثير عظيمة من الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها). وبسبب هذا، حُسِب دون كيخوته رجلا مجنونا.

لكن ما هو بالضبط جنونه؟ يرى دون كيخوته طواحين الهواء عمالقةً والخراف محاربين، ويؤمن بالسَحَرة والخيول الطائرة، لكن وسط كل هذا الوهم، هو يؤمن بشيء صلب كالتربة التي يطأها: الحاجة الإلزامية الى العدالة. رؤى كتاب حكايات دون كيخوته هي خيالات ظرفية، طرق لمكافحة رتابة الواقع. لكن هواه الذي يسوقه، قناعته التي لا تتزعزع، بضرورة مساعدة الأيتام وإنقاذ الآرامل - حتى لو، نتيجةً لأفعاله، تصبح مصائر كلا المنقذ والضحية أسوأ. هذه مفارقة كبيرة يريدنا ثِرفانتس أن نواجهها: العدالة هي ضرورية حتى لو تبع ذلك أفعالا أخرى، أو ربما شرّ أكبر. خورخه لويس بورخس عبّر عن ذلك على هذا النحو، على لسان واحدة من أكثر شخصياته رعبا: (دع الفردوس يوجد، حتى لو يكون مكاننا الجحيم).

في هـذا السعي وراء العدالة (الذي هو الطريقـة الانسانية للبحث عن الحقيقـة) يتصـرّف دون كيخوته على نحو فردي. هو أبـدا، في مغامراته العديدة، لم يسع الى سلطة، الى كرسي حكومي، الى دور في عالم السياسة. لسانشو، حامـل درعه، منح هو (حسب تقاليد روايات الفروسية) سيادة مملكـة مكافأة على جهوده. و لسانشو يقـدّم دون كيخوته نصائحا حول الشؤون العامة: إرتـد اللباس الملائم، تعلّم شيئا عن السلاح والأدب معا، إظهـر التواضع، تجنب العاطفة في الحكم. بـين السخرية والحكمة، تحدد نصائح دون كيخوته دور رأس السلطة - دور، هو نفسه، كما هو واضح، لا يطمح اليه.

نحو نهاية مغامراته كلها، عائدا الى بلدته مع سانشو بعد أن نال ما نال من العذاب والسخرية على يد الدُوَقة والدوقات، كان لدون كيخوته هذا لقوله الى سكان قريته: (إفتحـوا اذرعكم ورحّبوا بإبنكم، دون كيخوته، الـذي رغم هزيمته على يد غريب، إستعاد ذاتـه الظافرة؛ وهذا، كما يقال في الغالب، هـو النصر الأعظم المرتجى). وهنا ربمـا جزء من الجواب على سـؤالي. لعل هذا هو ما قصده سقراط حين قال أن (بطل العدالة الحقيقي، إن إنتـوى أن يبقى حيا لزمن أطول، عليه بالضـرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصـة ويدع السياسة وشأنها). لا البحث عـن نصر عام أو ثناء بل مجرد نصر خاص علـى الذات، دور مشرّف في جو حميمي، تغلّبٌ على النزوة الجبانة في التغاضي عن الظلم والسكوت على شرور المجتمع.

هـذا هو الهمّ الأساسي لدون كيخوته: عـدم تجاهل وحشية المجتمع، عدم السمـاح لرجال السلطة بالشهادة الزور، و، فـوق كل شيء، تأريخ كل ما يحدث. واذا كان علـى دون كيخوته، لبلوغ الحقيقة، إعادة رواية الواقـع في مفرداتـه الخاصة به، فليكن هذا. رؤيـة طواحين الهواء عمالقة أفضل من إنكار وجود طواحين الهواء بالمطلق. الخيال، في حالة ثِرفانتس،

هــو طريقة لرواية الحقيقة في الزمن الذي قرّرت اسبانيا إعادة بناء تاريخها علــى كذبة، كذبة عن مملكة مسيحيــة نقيّة، غير ملوّثة، بعــد أقل من قرن علــى طرد اليهود والعرب، وفي تلــك اللحظة عوقب كل المهتدين العرب واليهــود. لذلك السبب، من أجل فضح الواقع الخيــالي، إخترع ثِرفانتس خيــالا أمينا وقال للقارئ هو ليس أب «دون كيخوته» بل فقط زوج الأم، والمؤلــف الحقيقي شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلي، وهو عالم عربي، واحــد من الناس الذين يزعم أنهم إختفــوا، كي يوهم القــرّاء السَذّج أن الكتــاب الــذي يحملونه بــين أيديهم ما هو الا ترجمة عــن لسان محظور مــن زمن طويل في مملكتهم. هذا النوع من الخيال، كما يوحي ثِرفانتس، يجــب أن يكشف عن هوية كاذبة يحاول التاريــخ الاسباني ان يكسو بها نفسه، هوية مطهّرة من أي تاثير يهودي أو عربي، هوية لا تحتاج الى سؤال أو لا تعرض نفسها للوم لأنها يُفترض أن تكون محجبة بنقاء مسيحي. برئ كمــا الفَتى في حكاية اندرسن، يشــير دون كيخوته بسيفه الى تلك الهوية ويصيح: (لكنها عارية!)

بالنسبــة لثرفانتــس، التاريخ، الحســاب الأمين لمــا كان حدث، يمكن أن ‹يُترجَــم› الى طــرق مختلفــة كي يكون مرويــا بشــكل أفضل، مثلا، في شــكل رواية، في كلمــات مؤلف عربي غامض، كقصــة عن السحر، العنــف، والأعاجيــب. لكن مهما كانــت الكلمات المختــارة، يجب ان تكــون دائما، في المعنى الجوهري، صادقة. التاريــخ، يقول دون كيخوته لسانشو، هو والد الحقيقــة، (منافس الزمن، مستودع المآثر، الشاهد على الماضي، مثال ونموذج الحاضر، إنذار لكل العصور الآتية). واسبانيا، اليوم فقــط، تتعلم الدرس الذي حاول ثرفانتــس أن يعلّمها إياه قبل أربعة قرون – رغم أنها حتى الآن تعرِض عن إدراك أهميته الكاملة. برغم أن وجود اسبانيا اليهودية والعربية، هذه الأيام، معتَرَف به في أغلب الأحوال، هناك

مسألــة هوية وطنية كاذبة أخـرى نمت مرة ثانية في رفضـ اسبانيا الإقرار بجرائــم فرانكو. على نحو عديم الضمير، رفض القاضي بالتازار كارزون المطالبة بفتح مقابر فرانكو الجماعية وفتح تحقيق في الأعمال الوحشية التي إرتكبهــا كلا الطرفين، القوميون والجمهوريــون. لكن مثل إختراع هوية اسبانيا في زمن ثرفانتس، ربما سيكون هذا جديرا بقصة.

كمــا اسبانيا آنئذ والآن، نحن نجــد، على نحو جمعي، أن من الصعب الإعتراف بلحظــات مظلمة من تاريــخ مجتمعاتنا. بسبــب الجُبْن، بسبب الجهــل، بسبب التعجـرف و، في بضع حالات، بسبــب الخزي، أنكرت أحيانــا أغلــب المجتمعــات أو حاولت أن تغـيّر أحداثا معينــة في الماضي جديــرة باللوم. في النصف الأول مــن الألفية الثانية قبل الميلاد، زوّر كهنة معبــد شَمَش في بلاد وادي الرافدين التاريخ على واحد من نصبهم المقامة حديثا في سبيل منح ثمانية قرون اضافية من الوجود، وبالتالي نجحوا بزيادة الحصّــة الملكية لمؤسستهم الموقّرة. أمَــرَ الامبراطور الصيني شي هونغدي، في عام ٢١٣ قبل الميلاد، بأن تُتلَف كل الكتب في مملكته كي يمكن للتاريخ أن يبــدأ مع تبوئــه العرش. أثناء الرايــخ الثالث، من أجل إثبــات أن التأثير اليهودي الملهم لم يسهم يوما في الثقافة الألمانية، إدّعى وزير الدعاية، بول جوزيف غوبلز، أن القصيــدة الشهيرة لهاينريش هاينه «Die Lorelei» كانــت قصيدة غنائيــة ألمانية قديمة لمؤلف مجهول. أمــر جوزيف ستالين أن يُمحى من الصور الرسميــة أعضاء الحزب الذين فقدوا الحُظْوة كي لا يبقى للمؤرخين في المستقبل سجلا لوجودهم السياسي. أقرب الى زمننا، رفض الحــزب الشيوعي الصيني الإعــتراف بأن مذبحة ساحــة تيانامين حدثت يوما. الأمثلة، للأسف، لا تنتهي.

أحيانا، إنكار الحدث يخصّ فردا واحدا يتمنى الناس أن يطويه النسيان؛ أحيانا، يخصّ ملايين الرجال، النساء، والأطفال الذين قُتلوا عمدا وبشكل

منظـم. في كل حالة، الإنكار هو محاولة مجتمـع لعمل المستحيل، لعمل ما كان لاهوتيو القرون الوسطى إستنتجوه بكونه مستحيلا حتى على الرب: تغيـير الماضي. آليس، في «عبْر المرآة»، وهي تشـرح هدفها في التسلّق الى التـل، تُقاطَع من قبـل الملكة الحمراء، التي تقول أنهـا يمكن أن تريها تلال (تجعلهـا تسمّـي هذا التـل بالمقارنة واديـا). (لا، لن أفعـل)، ردّت آليس بشجاعة. (التل <لا يمكن> أن يكون واديا. سيكون هذا هراء – ). فعلا، سيكـون هذا هراء. مرة تلـو المرة، تصرّ مجتمعاتنا على هـراء كهذا، مجادلة بـأن التلال هي وديـان وأن أي شيء حدث، مهما كان واضحا ومؤلما، لم يحدث أبدا.

في القـرن الثالث عشر، كتـب الشاعر الأرمنـي هوفهانيس ديرزينغا، المعروف ببلوز، أن (الشمس الحقيقية هي وحدها التي تعطي النور: دعونا نميّزهـا عن تلك غير الحقيقية). هـذه الوصية الواضحة من الصعب الأخذ بها. لا لأن، في حالات قليلة، من العسير التمييز بين الحقيقة والزيف، بين الشمس الحقيقية وغـير الحقيقية، بل لأن هذا التمييز سيدلّ ضمنا على أن خطأ عاما أُرتكِب، صنيعا غير مبرَّر نُفِّذ، ومعظم المجتمعات لها مفردات محددة للإعتذار والندم.

ربما بسبب هذا، بسبب صعوبة التعبير عن وخز الضمير الجمعي لتطهير نفوسنـا المريضة، جعلت أغلب الأديان مـن فعل الندم طقوسيا. الـ<mea culpa>[٧٨] الكاثوليكيـة تعاد ثلاث مرّات أثناء القدّاس، <يوم الغفران> اليهودي هو اليوم الذي تسأل فيه الغفران من أصدقائك وجيرانك، طلب مغفـرة الله يُعبّر عنه المصلّون المسلمون خمسـ مرّات في اليوم، هذه كلها

---

(٧٨) <هذا خطأي> (باللاتينية في الأصل) يَرد هذا التعبير في صلاة الاعتراف المستخدمة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكيةَ.

محـاولات للإعتراف بسهولة إنقيـاد البشر للإثــم في مجتمعاتنا، وللأفعال الشنيعـة المؤهلين لها. هذه الطقوس هي إكـرام للضحايا، بالطبع، لكنها، قبـل كل شـيء، تتيـح للخطّائين الفرصـة، لا في محو خطاياهــم، فهذا لا يمكـن أبدا، بل في تخليص أنفسهم بالإعـتراف بهذه الخطايا. الكلمات، يمكـن أن يُساء إستعمالها، يمكـن ان تكون مُجبَرة على إعـلان الأكاذيب، علـى تبرئة المذنبين، على اخـتراع ماض غير موجود ويقـال لنا يجب أن نصدّقه. لكن يمكن أيضا أن يكون لها قوة مبدعة، شفائية. بالسماح للإثم أن يتشـكّل أولا في فم الجلاد ومن ثم في أذن الضحية، بنقله من ما حدث الى الإعـتراف بأنه حدث، الكلمـات تسمح للتاريخ علـى نحو مؤثر أن يكون، كما قال دون كيخوته، والد الحقيقة.

كي لا يمكـن للأحداث الشنيعة أن تبقى صامتة، تقيم المجتمعات التي تدعـي ديمقراطيـة، كمنظمات مدنيـة، النُصُب التذكاريـة لتحيي ذكرى ضحاياها ولتشهد على الأعمال الوحشية الماضية. مع ذلك خطر النصب التذكاريـة هو أنهـا ما لم تحوَّل بطريقة ما الى تجـارب حية، مشتركة، فهي تصبـح ناقلات لتلك الذكريات، متيحة للمجتمع التحرّر من عبء التذكّر وتسمـح للأحداث الشنيعـة أن تصبح صامتة مرّة أخـرى. ما كان يدعى <واجـب الذكرى> في مجتمع ما يجب ان يكـون واجبا حيويا، واجب ذكـرى فاعلة، كي لا تُكـرَّر الأفعـال الرهيبة، أو، اذا حـدث ذلك، كي لا يمكنهـا أن تتكـرر مستندة على جهـل الناس باهميتهـا وبكيفية تقييم الأجيـال الآتيـة لهـا. في ٢٠٠٩، أكّد حائز جائزة نوبـل بول كروغمان في النيويـورك تايمـز، على أن مـا لم يأمر باراك اوبامـا بإجراء تحقيق في ما حدث أثنـاء ادراة بوش (ونحن لا نتوقع أن يفعـل)، فأن اولئك الذين في السلطـة سيصدقون أنهم فوق القانون (لأنهم لـن يواجهوا أية عواقب إن اساءوا إستخدام سلطتهم). كما يمكن أن يقول دون كيخوته، أغلب أفعال

الظلـم يتـم إرتكابها لأن اولئك المسؤولون عنهـا يعرفون أنهم سوف لن يواجهوا أي عواقب. في ظل ظروف كهذه (وها نحن نعود الى سقراط)، مـن واجب كل مواطن أن يحاول <بوعي> منـع (الأخطاء والأفعال غير الشرعيـة العظيمة الكثيرة من الحـدوث في الدولة التي ينتمي اليها). وهذا يتضمّن الواجـب <الفاعل> للذكرى؛ طقس دنيـوي للغفران تكون فيه أفعال الماضي الآثمة منقولة الى كلمات يسمعها الجميع.

لكن الذاكرة يمكن أن تخوننا. في سنوات الستينات عيّن علماء النفس ظاهرة في عقلنـا أطلقوا عليها اسم <مثابرة الذاكرة>. إنها تحدث بشكل منتظـم حينما نعلـم أن واقعة يثبت فيما بعد إنها غـير حقيقية، لكن القوة التـي إستلمنا بها تلك المعلومة عظيمة جدا حـدّ إنها طغت على معرفة أن <الواقعـة> غـير حقيقية، ونواصل تذكّر هـذه <الواقعة> كحقيقة رغم مـا يقال عكس ذلك. هذا يعني، أن الذاكـرة المبرهن على كذبها تثابر في عقلنـا وتمنع المعلومـات المصححة من الحلول محلـه. إن كان الأمر هكذا، إن استطعنـا <تذكّـر> ما هو معروف علـى نحو أكيد انـه مزيّف بكونه حقيقـة، إذن سوف لن نفاجأ بأن واجب الذكرى، على مستوى جمعي، يمكن أن يصبح محرّفا ونسخة منقّحة عن الماضي يحلّ محل ذاك الذي أثبت المؤرخون أنه حقيقي. في المحكمة الأثينية، أمكن أن يظهر أن سقراط فعل مـا ثَبُـت أنه لم يفعله وبسببـه حُكِم عليه بالموت، ويمكـن أن يتذكّر الناس ادراة بوش، في السنـوات القادمة، لقيامها بـ (إحـلال السلام في الشرق الوسط) (كما زعمت كوندوليزا رايس). قد يكون التاريخ والد الحقيقة، لكنه يمكن أيضا أن ينجب اطفالا غير شرعيين.

مـع ذلـك، أذا أمكن للحكومـات أحيانا الإتـكاء على هـذه المثابرة الاجتماعيـة للذاكـرة للتضليـل واسـاءة التفسير، فلا بد لهـا أن تاخذ في الحسبان مثابرة أخرى قوية على حد سواء: ما سأدعوه <مثابرة الحقيقة>.

ثمــة قول انكليزي قديم، (truth will out) [(ستنكشف الحقيقة)] خلف أوهامنــا ومنطقنا، خلف اختلاقنــا لممالك اجتماعيــة وحكايات خرافية حــول الكون، يقبع واقع لا سبيل الى تغييره لما يحدث وما حدث، ودائما سيظهــر للعيــان في النهاية من تحــت طبقات لا تحصى مــن الخِداع. نحن نستطيــع، بالممارسة، كما تقول الملكــة البيضاء لآليــس، أن نصدّق (ستة أشيــاء مستحيلة قبل الإفطار)، لكن هذه اللاعقلانيــة في النهاية سوف لا تغيّر شيئاً في التقدّم القاسي للعالم.

أدولف هتلر، الذي تمرّس كثيراً في هذه النوع من الأشياء، سأل مجلسه العسكــري، قبل وقت وجيز من غزو بولندا عــام ١٩٣٩: (مَنْ، في آخر الأمر، يتحــدث اليوم عن إبادة الأرمن؟) استفهــام هتلر البلاغي له آلاف الأجوبــة لأن، منــذ العقد الرهيب الذي تمّ فيه ذبــح مليون ونصف أرمني بأوامر مــن الحكومة العثمانية التركية، كان الــدون كيخوتات لا ينفكّون مردديــن، (هنا عمل وحشي لا يُغتفر، هنا صنيع شرّ لا يمكن أن يُنسى، هنا فعــل رهيب من ظلم عظيم. قــد ترغب أن تصــدّق المستحيل، أن الجريمة الكــبرى لم تحدث أبــدا. لكنها حدثت. وما من شــيء تستطيع قوله يمكن أن يُبطِل الحدث المأساوي). من معارضين مجهولين في امريكا جمعوا عام ١٩١٥ أكثر من مليــون دولار للقضية الأرمنية الى أصوات فردية شجاعة كصوت هرانت دينك، لا يُسمَح لسؤال هتلر أن يمرّ دون جواب.

ومــع هذا، تلك الآلاف من الأصوات غير كافية. منذ زمن هتلر، أدان العــالم، وما زال يُديــن الأعمال الوحشيــة للرايخ الثالــث، وألمانيا نفسها اعترفــت، وما زالت تعــترف، بتلك الأعمــال الوحشيــة. (أجل)، يقول الألمان، (هذا حدث. ونحن نتأسف بالنيابة عن أجدادنا. ونلتمس المغفرة، إن كان هــذا ممكنا. ونحن لن ننســى ولا نسمح لأحد أن ينسى ما حدث هنــا، على تربتنا. ولن نسمح لهذا أن يحــدث ثانية). وفي كل مرّة تحاول

فيهــا جماعة النازية الجديدة إعادة إخــترا ع الماضي التاريخي، تقول ألمانيا وأغلبية الألمان (لا). هذا هو ما أعنيه بمثابرة الحقيقة.

لكــن تركيا، أو على الأقــل الحكومة التركية، لم تصــل بعد، للأسف، الى مرحلــة الأعتراف. برغم تلك الآلاف من الأصوات المعترفة في أرجاء العــالم، قسم كبير من المجتمع التركي، كمــا لو أنه يحاول إضفاء قوة على ســؤال هتلر بالصمت المتواطئ، ما زال يرفض التسليم بالوقائع التاريخية: بــأن كل سكان الأناضول، السكان الأقدم الموجودون في المنطقة في ذلك الحين، أكثر من مليون ونصف من الرجل، النساء، والأطفال، كانوا أبيدوا بــين العامــين ١٩٠٩ و١٩١٨ في ما سمّتهــا الشاعرة كارولــين فورشيه (الإبادة الجماعية العصرية الأولى).

لم يرغب هرانت دينك أكثر من ذاك الذي يرغب به كل صحفي جاد، كل مثقف صــادق، كل مواطن يحترم نفسه: بــأن تكون الحقيقة معترف بها. جريمة قتله تعزز توكيد سقراط الذي بدأت به هذا الفصل، بأن (ما من إنسان على وجه الأرض يمنع بوعي أخطاء وأفعال غير شرعية من الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها، يمكن أن ينجو بحياته). لا بد أن هرانت أدرك هــذا، وادرك أيضــا لازمة سقراط، (بطــل العدالة الحقيقــي، إن إنتوى أن يبقــى حيا لزمن أطول، عليه بالضرورة أن يقيد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها). تقييد كهذا،الذي أدركه هرانت كما سقراط نفسه، هو ممكــن، لأن كل شيء نفعله، كل قرار نتخذه، كل رأي نعبّر عنه كمواطنين لــه نتائج سياســة. السياسة هي، بذات طبيعتها، نشــاط جمعي يحتلّ فيه القلّــة مقاعد السلطة ويحتلّ البقية منّــا الأدوار الباقية التي لا تحصى. ليس هنــاك مواطن يمكن الاستغناء عنه، وما من صــوت عديم النفع في الصراع المستمر لتحويل مجتمعاتنا الى مجتمعات أقل كذبا في مزاعمها وأكثر صدقا مع نفسها. (كان سلاحي الوحيد هو الصدق)، كتب دينك في آخر مقال

منشور له. كما عرف سقراط بشكل جيد تماما، الصدق هو سلاح مهلك بأكثر من طريقة. كان هذا درس دينك الأخير: أنه حتى لو تمّ إخراس الباحث عن الحقيقة، فإن صدقه [sincerity] (من اللاتينية sincerus، وتعني <طاهر> أو <نقي>) سيقضي في النهاية على الكذب.

# الشاعر والأيدز

(أعتقد أنني كنت سأفهم ذلك بشكل أفضل)، قالت آليس بتهذيب شديد، (لو كنت كتبته).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩**

في نهايــة التسعينات، أعلنت الصحــف أن حكومة جنوب افريقيا في صــدد وضع برنامج لإستيراد أدوية قليلة الكلفة لمعالجة مرض الأيدز. بعد أربع سنوات تقريبا من الإعلان، رفعت جمعية الصناعات الصيدلية، الممثلة لعدد من أكــبر المختبرات في أوربا وأمريــكا الشمالية، قضية في المحكمة العليــا في بريتوريا، مدّعيــة أن القانون الجنوب افريقي الــذي سمح بهذا البرنامــج – قانون وقّعه نيلسون مانديلا – إنتهك الاتفاقية الدولية لحقوق النشر وبراءة الإختراع المعنية بحماية حقوق العلماء، الفنانين والكتّاب.

في جنــوب افريقيا اليوم هناك ملايــين الناس المصابين بفايروس الأتش آي في، وما يقارب ١٠ بالمئة من السكان، ربما هي النسبة الأكبر في العالم، لايمكن علاجهــم، لأسباب اقتصاديــة محضة. تكلّف أدويــة الأيدز للفرد الواحــد، في أوربا أو جنوب افريقيا، بــين عشرين وثلاثين ألف دولار في السنة. هذا، في افريقيا (وفي جزء كبير من آسيا وأمريكا الجنوبية)، هو بعيد جدا عــن أحلام إنسان عادي. مع هذا، نجحت شــركات الصيدلة المحلية في انتــاج أدوية عامة (هذا يعني، أدوية نظيرة للأدوية الأوربية والأمريكية العاليــة الكلفة من دون أن تحمل رقعة المصمــم) بثمن أقل، حوال أربعمئة

دولار لعـلاج سنة واحـدة. في ردّ على هذا، الشركـة الأكبر بين شركات الصيدلـة، غلاكسوسميثكلايـن (الناشئة عن اندمـاج شركتين بريطانيتين عملاقتـين، غلاكسو- ويلكـم وسميثكلاين- بيـكام)، صرّحت بلهجة فخيمـة بأن (نظام براءة الإخـتراع يجب أن يصان بـأي ثمن كان). بأي ثمن كان!

قد يقال أن من دون الإستثمار المالي لهذه الشركات، ستكون الأبحاث العلمية مستحيلة. للسمـاح بإكتشافات جديدة، يجب ان يُجذب اولئك الذين يملكون الأموال للإستثمـار في الأبحاث و، من أجل دفع أصحاب الأمـوال للإستثمـار في أي شيء، يجب أن يكونوا مقتنعـين بأن أموالهم ستجنـي أرباحا. لا مجرد أرباح، بل أربـاح كبيرة. وأرباح مضمونة. وأي ضمـان يوجد على هذه الأرض أكبر من المرض المؤدي الى الموت، ورغبة البشـر في قهـره؟ لذلك الإغـراء، إنشاء شركـة صيدلـة في زمننا هو قوي بوضـوح. الدوافع وراء شـركات كهذه ليست ما يمكـن أن تُدعى دوافع خـيّرة: الدعوة الى الشفاء ليست مـن أولويات مهامها. ثمة شيء منوِّر في المخطوطة الفرنسية من القرن السادس عشر «Chants royaux du Puy de Rouen» تصف المسيح صيدليا، يوزع (بسعر الكلفة بلا ريب) أدوية الحياة الخالدة على آدم وحواء. لا أعتقد ان هذه الصورة معروفة للأوصياء على غلاكسوسميثكلاين.

بعـد بضع سنـوات، بتأثير الضغط الـدولي، أسقطـت تسعة وثلاثون مـن الشركات الكبرى دعواها في جنـوب افريقيا. خلقت الإحتجاجات والحمـلات الصحفيـة لأطباء بـدون حـدود ومنظمات أخـرى ما دعته واحـدة من شـركات الصيدلة (دعاية معادية الى أبعـد حد)؛ بربح متوازن مستحصـل بحرص من الفائدة وربح مهدور من سمعة ملطخة، إختارت الشـركات الذكيـة التسوية. على كل حال، يبقى السـؤال عن شرعية هذه

الأرباح الهائلة بلا جواب.

كيف يمكننا (أعني مجتمعاتنا) جـذب هذه الشركات الى الإستثمار في الأبحاث العلمية مـن دون إعطاءهم في المقابل حيوات ملايين من البشر؟ اترك المشاكل العملية التي تتعلق بالإعتمادات المالية، الإئتمانات، الأسعار، والضرائـب للاقتصاديين الذين يؤمنـون بإمكانية معالجـة هذه الجوانب، واختـار بالمقابل التركيز على عامل آخـر في هذه التسوية: البيئة الأخلاقية التي تسمح لهذه الممارسات بالازدهار.

هل يمكن لمجتمـع أن يطرح بقناعة ضـرورات أخلاقية مثل هذه بينما يلبّـي بطريقة مؤثـرة ضرورات عمليـة للصناعة العلمية؟ هـل من الممكن لمجتمـع، في الوقـت ذاته، أن يأخـذ بعين الإعتبار الحاجـات الملحّة للعلم والبيئة التي يتطوّر فيها ذلك العلم؟ (Eerst kommt das Fressen, dan kommt die Moral) (أولا يأتـي العلف، من ثم تأتي الأخلاق)، لاحظ برتولت بريخت ساخرا قبل زمن طويل. هل من الممكن لمجتمع أن يضفي اهميـة متساوية على العلـف والأخلاق معا، علـى روح الشعب وافعال المجتمـع على نحو متزامن؟ يواصل هذا السؤال القديم بالظهور على نحو غـير متوقع، المرّة تلو المـرّة، في كل الأزمان وتحـت كل السماوات. كان هذا السؤال مطروحا عندما ضحّى أغاممنون بإبنته ايفيجينيا من أجل رياح مؤاتيـة تتيح للاغريق الإبحار الى طروادة. كان سؤالا مصوّرا في «ميجور باربـارا» لبرنارد شـو. كان متخيَّلا في «فرانكشتاين» لمـاري شيللي وفي «جزيـرة الدكتور مـورو» لأتش جي ولز. جوهره الحقيقـي إحتوته قصة لأوسـكار وايلد، حين يسأل الملك الشاب، الذي رفض أن يتوَّج بجواهر صُنعت من طريق المعاناة، إن كان الرجل الثري والرجل الفقير هما أخوان ويتلقى الجواب، (أجل، واسم الأخ الثري هو قابيل).

هــذا السؤال غير القابل للجواب شامــل الأهمية. الأدب، كما يعرف جميعنــا جيــدا، لا يقــدّم حلولا، بل يطــرح أحْجِيّة. هو قــادر، في رواية قصة، على الجهر بتعقيدات لانهائية، لكــن أيضا ببساطة جوهرية، لمسألة أخلاقية، ويمنحنــا شعورا بإكتسابنا حدّا معينا مــن الإدراك الذي نفهم به العــالم بشكل أفضل، لا على مستوى شمــولي بل شخصي. (بحق الرب، مــا كنه هذه العاطفة؟) تسأل ريبيكا وست بعد قراءة «الملك لير». (أي أثر لهذه الأعمال الفنية العظيمة علــى حياتي، حدّ إنها تجعلني سعيدة جدا؟) أعرف أنني جرّبت تلــك العاطفة في كل انواع الأدب، عظيمة وصغيرة، في سطر هنا وسطر هناك، في مقطع، وأحيانا، لا غالبا، في كتاب بأكمله، لسبب لا يُدرَك بوضــوح، واكتسبت عندي، عند قارئها، حين يُقال شيئا عن شخصية أو حالة استثنائية، أهمية شخصية هائلة.

هل تستأهــل الثناء تصرّفات دون كيخوته الغريبــة، عندما، على سبيل المثال، هدّد مزارعــا بسبب ضربه صبيه الأجير، فكرّر هذا فعله حالما غاب دون كيخوتــه عن بصره؟ هل هيركل بــوارو، في نهاية حياته الطويلة، مبرّأ من الإثم لقتله قاتل في سبيل منعه من قتل آخرين؟ هل يمكننا ان نغفر لانياس ان يهجر ديدو حزينة، تلك التي استقبلته بحب، كرمى لمجد الامبراطورية الرومانية الآتية؟ أكان على مسيو هوميه قبول croix d'honneur[٧٩] بعد مــوت بوفاري التعيسة؟ هل الليــدي ماكبث مسخ أم ضحية، وهل يجب أن نشفــق عليها أم نخافها، أو (هذا هو الأصعــب كثيرا) نخافها ونشفق عليها بالوقت ذاته؟

الواقع، يهتم بالتفاصيل تحت قناع العموميات. الأدب، يفعل العكس،

---

(٧٩) <وسام الشرف>، بالفرنسية في الأصل.

حتى يمكن لـ «مئة عام من العزلة» أن تعيننا على فهم مصير قرطاجة، ويمكن لاراء غونزيـل أن تساعدنا على ترجمة المـأزق الأخلاقي الملتبس للجنرال اوسارسـ، جلاد الجزائر. يغريني أن أقول أن هذا هو ربما <كل> ما يفعله الأدب حقـا. يغريني القول أن كل كتاب ينشغـل القارئ به يطرح سؤالا أخلاقيـا. أو بالأحرى: حـين يكون القارئ قادراعلـى الحفر تحت سطح النصـ، يمكنه أن يستخرج من عمقه سـؤالا أخلاقيا، حتى لو لم يكن هذا السـؤال مطروحا من قبل الكاتب بكلمات كثيرة، لكن حضوره الضمني يثير رغم كل شيء عاطفة مجرّدة لديه ، تنبوءاً بشيء، أو ببساطة ذكرى شيء نعرفـه منذ زمن طويـل. عبْر هذا الخيمياء، يغدو كل نصـ أدبي، نوعا ما، مجازيا.

كانت الكتيبات الأدبيـة منذ العصور الوسطى تميّز على نحو دقيق بين المجاز والصـورة، الصورة والتشبيه، التشبيه والرمـز، الرمز والشارة. في الجوهر، تكـون الطريقة الفكرية التي تستحضر هـذه الصور البلاغية هي نفسهـا: طريقة ترابطية للإدراك يمكن بها فهـم التجربة، لا بشكل مباشر إنمـا بشكل غير مباشر، كمـا فعل بيرسيوس كي لا يـرى وجه الغورغونا، أو موسـى كي لا يرى وجـه الله. الواقع، المكان الذي نجـد انفسنا فيه، لا يمكننا ان نستوعبه طالما كنّا فيـه. هذه <اللامباشرية> (عبْر اللغة المجازية، عـبْر التلميح، عبْر الحبكة) هي التي مـن خلالها نكون قادرين أن نرى أين نحن ومَـنْ نحن. المجاز، في المعنى الأوسع هـو وسيلتنا لإدراك (وأحيانا يمكـن تقريبا <فهم>) العالم وذواتنا المحيِّرة. قد يكون الأدب كله مفهوما كمجاز.

المجـاز، بالطبع، يوسّع المجاز. عـدد القصص التي علينـا روايتها هو محدود، وعدد الصور التي تعكس، بطريقة مليئة بالمعاني، هذه القصص في الذهن هو صغير. كما يقول لنا والاس ستيفنس:

في ذاك اليوم التشريني قرب توانتيبك
أمسى البحر الهائج في الليل ساكنا،

فهـو يرى مرة أخـرى البحر (نفس البحـر) الذي تحرّق اليـه ستيفان مالارميـه شوقـا، بعـد أن قال لنـا أن (كل اللحـم حزين) وأنـه (قرأ كل الكتـب). هو نفس البحر المروّع الذي يسمعـه بول سيلان، (umbellet von der haiblauen See) (ينبـح في بحر القرش الأزرق). إنها الموجة التـي تتكسّر ثلاث مـرّات، إذ ينظر اليهـا تينيسون معقـود اللسان، على (صخور رمادية باردة) - إنه نفس (إيقاع الخطو المرتعد) الذي ينقل ماثيو آرنولد علـى شاطئ دوفر ويجعله يفكّـر في سوفوكليس (الذي منذ زمن بعيد / سَمِعَه على الشاطئ الإيجي وجال / في ذهنه مد وجزر مضطرب، / مـن الأسى الإنساني). مالارميه، سيلان، تينيسون، آرنولد، سوفوكليس هـم كلهم موجودون في ستيفنس حينمـا، بعيدا على شاطئ ناءٍ، يرى الماء المعـدني اللون يتألق ويمسـي ساكنا. وماذا يجد القـارئ في ذلك المشهد، في ذلـك الصوت؟ يعبّر عنه آرنولد بدقة: (نحـن نجد في الصوت فكرا). فكر، يمكنني أن أضيف، يترجم نفسه عبْر قوة المجاز الى سؤال والى طيف ضبابي من جواب.

كل فعـل كتابة، كل خلق لمجاز هو ترجمـة في معنيين على الأقل: في المعنـى الذي يعيد صياغة تجربة خارجيـة أو صورة معينة في شيء يثير عند القارئ تجربـة أو صورة جديدة؛ وفي المعنى الذي ينقل شيئا من مكان الى مـكان آخر مختلف - المعنى الذي كانت فيه الكلمة مستخدمة في العصور الوسطـى لوصـف إنتقال البقايـا المسروقة للقديسين مـن ضريح الى آخر، نشاط معروف بإسـم <furta sacre>، <سرقات مقدسة>. شيء ما في

فعــل الكتابة، ومن ثم ثانية في فعــل القراءة، يسرق، يدّخر[٨٠] ويغيّر الفكر الأدبــي الأساسي لآرنولــد - من كاتب الى كاتب ومــن قارئ الى قارئ، واثناء عملية الخلق هذه تصبح تجربتنا عن العالم مجدّدة ومعاد تعريفها.

بعد سنوات قليلة على موت كافكا، إعتقل النازيون ميلينا بسينيسكي، المــرأة التي عشقهــا، وأُرسِلت الى معسكر اعتقال. فجــأة بدت الحياة في عينها وكأنها صارت معكوسة: لا موت، الذي هو ختام، بل حالة مجنونة وعديمة المعنى من المعاناة العقيمــة، دونما سبب ظاهر ودونما نهاية ظاهرة. في محاولــة للنجاة من هذا الكابوس، إبتكــرت صديقة لميلينا طريقة: تلوذ بالكتب التي قرأتهــا وخزنتها في ذاكرتها. من بين النصوص التي أجبرت نفسها على تذكّرها كانت قصة قصيرة لمكيسم غوركي، «وِلد إنسان».

تروي القصة كيف ان الراوي، فتى شاب، وهو يتجول ذات يوم على طــول شواطئ البحر الأسود، يجــد مصادفة فلاحة تزعق من الألم. كانت المرأة حامــلا؛ فرّت من المجاعة في بلدتها وهــي الآن، مرعوبة ووحيدة، تعاني مــن المخاض. برغم احتجاجاتها، يساعدهــا الصبي. يغسل المولود الجديــد في البحر، يوقد نارا، ويحضّر الأكل. في نهاية القصة، يتبع الصبي والفلاحــة مجموعة من فلاحين آخرين: بــذراع واحدة، يعين الصبي الأم؛ في الأخرى يحمل الطفل.

أضحـــت قصــة غوركي، لصديقة ميلينــا، فردوسا، مــلاذا صغيرا آمنا أمكنهــا فيــه أن تنسحب من الرعب اليومي. القصــة لا تضفي معنى على مأزقها، إنها لا تفسّره أو تسوّغه؛ إنها حتى لا تمنحها الأمل بالمستقبل. إنها ببساطة كانت نقطة توازن، مذكِّرة إياها بالنور في زمن النكبة المظلم. نكبة:

---

(٨٠) يحتفظ بشيء (وكأنه مقدّس).

تغيّر مفاجئ وعنيف، شيء رهيب ومبهم. حين دمّرت الحشود الرومانية، إنقيادا للقول الفصل لكاتو، مدينة قرطاجة وحُرِثت بالملح؛ حين نهب الونداليون روما عام ٤٥٥، مخلفين المدينة العظيمة خرائب؛ حين دخل أوائل الصليبيون المسيحيون مدن شمال افريقيا بعد ذبح الرجال والنساء والأطفال أضرموا النار في المكتبات؛ حين رَحّل الكاثوليك الاسبان من أقاليمهم ثقافات العرب واليهود، ورمى حاخام طليطلة عاليا نحو السماء مفاتيح تابوت العهد للحفاظ عليه آمنا لزمن أسعد؛ حين أعدم بيزارو الأتاهولبا المرحبين به ودمّر على نحو مؤثر حضارة الأنكا؛ حين بُيع العبد الأول على القارة الامريكية؛ حين تم عن عمد تلويث سكان أمريكا الأصليين بدّثُرّ معدية بالجدري على يد المستوطنين الاوربيين (يعتبرها البعض أول عمل حربي بيولوجي في العالم)؛ حين غمر الجنود في خنادق الحرب العالمية الأولى الوحل والغازات السامة في محاولتهم إطاعة أوامر مستحيلة؛ حين رأى سكان هيروشيما جلودهم تفرّ من أجسادهم تحت غيمة صفراء عظيمة في السماء؛ حين هوجم السكان الأكراد بالأسلحة السامة؛ حين كان آلاف الرجال والنساء يُطارَدون بسكاكين الماتشيتي في رواندا؛ حين ضربت الطائرات الإنتحارية البرجين التوأمين في مانهاتن، تاركة المدينة تنضم الى حداد مدن مدريد، بلفاست، القدس، بوغوتا، ومدن أخرى لا تحصى، كلها ضحية هجمات إرهابية - في كل هذه النكبات، قد يبحث الناجون في كتاب، كما فعلت صديقة ميلينا، عن بعض الخلاص من كارثة وبعض الضمان من جنون.

بالنسبة لقارئ، ربما يكون هذا هو جوهر الأدب، ولعله التبرير الوحيد له: لن تتم لجنون العالم الغلبة علينا كليا رغم أنه يجتاح أقبيتنا (هذه الإستعارة تعود لماشادو دي آسيس) ومن ثم يسود حجرة الطعام، حجرة الجلوس، المنزل بكامله. وجد جوزيف برودسكي، المسجون في سيبيريا، هذا

الخلاص في شعر دبليو أتش اودن؛ رينالدو آريناس، المحتجز في سجون كاسترو، وجده في «الالياذة»؛ اوسكار وايلد، في «هدف القراءة»، في كلمات المسيح؛ هارولد كونتي، المعذَّب بيد العسكر الأرجنتينيين، في روايات ديكنز. حين يصبح العالم مبهما، حين تستجيب أفعال الإرهاب والترويع لذلك الإرهاب الذي يملأ نهاراتنا ولياليا، حين نحسّ أنفسنا تائهين ومحيّرين، نبحث عن مكان كانت فيه المعرفة (أو الايمان بالمعرفة) مدوَّنة في كلمات.

كل فعل إرهاب يعارض تسويغه الخاص به. كان روبسبيير، قبل أن يعطي الأمر بكل عمل وحشي، يسأل، (بإسم ماذا؟) لكن كل انسان يدرك بعمق أنه لا يمكن تسويغ أي فعل ارهاب. القسوة المطّردة للعالم و، برغم كل شيء، معجزاته اليومية من الجمال، الطيبة، والحنو تغمرنا لأنها تنشأ من دون تبرير، مثل معجزة سقوط المطر (كما يشرح الرب لأيوب) (يمطر ارضا لا انسان فيها). الخاصية البدائية للكون هي أن المطلق لا اساس له.

بكل هذا نحن واعين، كما نحن واعين أيضا بالبديهيات: ان العنف يولّد العنف، أن كل سلطة مفسِدة، أن الوهمية من أي نوع هي عدو العقل، أن البروباغندا هي بروباغاندا حتى عندما توهم بتحشيدنا ضد الظلم، أن الحرب لا تكون ابدا مجيدة الّا في عيون المنتصرين، الذين يؤمنون أن الله الى جانب الجيوش الكبيرة. لهذا السبب نحن نقرأ، ولهذا السبب نعود في لحظات الظلمة الى الكتب: للعثور على كلمات وإستعارات لما نعرفه مسبقا.

تنبني الإستعارة على الإستعارة والإقتباس على الإقتباس. للبعض، كلمات الآخرين هي مفردات لإقتباسات تعبّر عن افكارها الخاصة بها.

للبعض الآخر، تلك الكلمات الأجنبية <هي> أفكارها الخاصة بها، وفعل التعبير عنها على الورق يحوّل تلك الكلمات المتخيَّلة من قبل الآخرين الى شيء جديد، معاد تخيُّلـه عبر ترنيم مختلف أو سياق مختلف. من دون هذه الاستمراريـة، هذا الاختلاس، هذه الترجمة، لا يكون هنالك أدب. ومن خـلال هذه التعاطيات، يبقى الأدب غير قابل للتغيير، مثل موجات متعَبة، بينما العالم يتغير من حولها.

اثناء عرض مسرحية يوجـين يونيسكو «رينوسيروس» في الجزائر، في ذروة حـرب الاستقلال، بعد ان نطق البطل، بيرانجيـه، كلمات المسرحية الأخـيرة، (Je ne capitule pas!)[٨١] إنفجـر الجمهور كله، استقلاليون جزائريون ومستعمـرون فرنسيون، بالهتاف. بالنسبة للجزائريين، يصرخ بيرانجيه مرجعا صدى صرخاتهم، مصمّمين على عدم التنازل عن صراعهم من أجل الحرية؛ بالنسبـة للفرنسيين، كانت الصرخة صرختهم، مصممين على عدم تسليم الأرض التـي منحها لهم آباءهم. كلمات يونيسكو هي، بالطبع، نفسها. المعنى (القراءة) هو مختلف.

ربما خليق بنا أن ننظر هنا الى الجانب العملي من مسألة الملكية الفكرية هذه، ذلك يعني، النظر الى مفهوم حقوق النشر والتأليف الأدبي. الغرض الـذي وُضِعـت مـن أجله هو ليـس حماية حقـوق، لنقـل، هوميروس، لإظهـاره مبتكر وحيـد لتعبير (البحر النبيذي الغامـق)، بل على العكس، لتنظيـم إستخدام هذا التعبير مـن قبل، لنقل، ازرا باونـد أو هيئة السياحة اليونانيـة. في حين يتباهى مارتيال أن شعـره مقروء حتى من قبل قوّاد المئة المتموضعين في أبعد حـدود الامبراطورية الرومانية، هو أيضا يشتكي من

(٨١) (أنا لن أرضخ.)، بالفرنسية في الأصل.

الناشريـن الذين يبيعون تلك الأشعار الى اولئـك القوّاد المرميين بعيدا دون أن يدفعوا له، للمؤلف، شيئا مقابل ذلك الامتياز. من أجل ضمان حصول مارتيال على سّسْترتيوماته[٨٢]، ألغت الجمعية الوطنية في باريس في ٤ آب ١٧٨٩ كل امتيازات الأفـراد، المدن، المقاطعات، والمنظمات واستبدلتها بفكرة الحقوق. المؤلفون، كما الناشرين، الطباعيين، وبائعي الكتب مُنحوا حقوقـا معينة تتعلق بنص ما، وعليه يتقاسمون أرباح ما كان المؤلف كتبه، والناشر نشره، والطباعي طبعه، وبائع الكتب باعه. نقطتان أساسيتان كانتا محددتـين. الأولى، أن (العمل يُعتبر إبتكارا، بمعزل عن كونه محوّلا الى عمل علنـي، من خلال واقع أنـه نتاج مخيلة المؤلف، حتى لـو تُرِك غير منجز). الثـاني، أن (الملكية الفكرية مستقلة عن ملكيـة الشيء المادي نفسه). هذا يعني، مسرحية «رينوسيروس» تعود الى يونيسكو حتى قبل الانتاج الأول، مستقلة عن واقع أن الجزائريين والفرنسيين استولى كل منهما على المسرحية بقرائتهما المنفردة. <قيمة> المسرحية تعود الى يونيسكو.

ما هي هذه القيمة؟ هذا أفضل جواب أعرفه: (لا تحمل القيمة اي شيء مكتـوب على جبينها. إنها تحوّل كل ثمـرة من ثمرات الجهد الى حروف هيروغليفيـة. في النهايـة، يسعـى الانسـان الى فكّ مغالـق معنى الحرف الهيروغليفـي، الى ادراك كنـه أسرار الخلق الاجتماعي الـذي يساهم فيه، وهـذا التحوّل من مواد نافعـة الى مواد قيّمة هو خلق اجتماعي، مثل اللغة نفسها). صاحـب هذا الاكتشاف الرائع هـو كارل ماركس، الذي بات للأسف مشـوّه السمعة. القيمة كمعنى: أي شخصـ مهتم بالأدب يمكنه أن يـدرك المعنى الشائع لهذه الفكرة، القريبة الى فكرة كيتس، الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال. (ما تستوعبه المخيلة كجمال لا بد أن يكون

---

(٨٢) جمع <سّسْترتيوم>، عملة رومانية قديمة تساوي ألف سَسْترس. [ المورد ]

حقيقـة – سـواء كان موجودا أم لم يكـن)، كما كتب كيتس الى صديق لـه. القيمة، إذن، هي إستعارة، كما هما الجمال والحقيقة. هما في موضع واقعيـات مفاهيميـة، أشياء نعـرف أنها موجودة، في لحمنـا ودمنا، لكن ذلك، مثل إثارة «الملك لير»، لا يمكنه أن يكون محددا بدقة أكثر.

شركـة، أو ما تدعى على نحو مثير للإنتبـاه <شركة مساهمة مغفلة>، أو متعـددة الجنسيات أو اتحاد عام، هي شيء غير ظاهر وغير مادي، لكن لها تأثير ملموس. ليس لها وجه، ليس لها روح. <قيمة> نتاجاتها، معنى استعاراتهـا يُعلن عنه على نحو مضلـل في دعاياتها، ومن واجب المجتمع قـراءة اعلاناتها، مرة تلو المرة، كي يكون واعيا بأذاها المحتمل الذي نحن فيه، كمواطنين، متورطين.

في آذار ٢٠٠٥، كان بول ستيوارت، واحد من مديري شركة الصيدلة الألمانية بوهرينغر اينغلهايم، يجول بعيادة لمعالجة الأيدز في ناحية كايليتشا، خـارج كيب تـاون. بوهرينغر هـي منتجـة النيفيرابايـن، دواء يستخدم لعلاج مرض معين يشبه الأيـدز، وستيوارت، وفقا لمقالة بقلم جون جيتر في الواشنطـن بوسـت، (٢٠ نيسـان ٢٠٠١)، كان في جنـوب افريقيا لمنـع انتاج نسخـة غير مسجلة من الدواء. في إحـدى المراحل من الجولة، التقـى ستيوارت مصادفة فتى ناحل في السابعة من العمر، وحيدا في غرفة الانتظار الحاشدة. كان الفتى من الضعف حدّ أنه لا يقوى على رفع رأسه، وكان صـدره مغطى بقروح غير مندملة. غدا ستيـوارت شاحبا. (أود أن أدفع مصاريف علاجه، شخصيا)، قال من غير تفكير. بحكمة، أخبر مدير العيادة ستيوارت أن الأمر تأخر كثيرا لمثل إستجابة شخصية عاطفية كهذه. كان علـى ستيـوارت أن يفعل أكثر من مجرد العنايـة بحالة وحيدة مؤسية. كان عليـه أن يواجه إتّسـاع المشكلة، المسألة الأخلاقيـة الكبيرة، الرعب الـذي كان الفتـى ذو السبعة اعوام واقعه المجسّـد، رعب لعبت فيه شركة

ستيوارت دورا يصعب حلّه، رعب لا يستطيع ستيوارت تغييره بحركة تكفيرية عبْر وضع يديه في جيوبه.

لا أظنّ أن نصّا، أي نصّ، مهما كان رائعا ومحرّكا للمشاعر، يمكن أن يؤثر على واقع المعانين من الأيدز في جنوب افريقيا، أو أي واقع آخر. قد لا يكون ثمة قصيدة، مهما كانت قوية، قادرة أن تزيل مقدار أو نصة من الألم أو تغيّر لحظة واحدة من الظلم. لكن قد لا يكون ثمة قصيدة، مهما كانت رديئة، لا تقدّم، لقارئها المجهول والمنتخب، مؤاساة، دعوةً الى حمل السلاح، بصيصا من سعادة، تجلّيا. يوجد شيء ما في الصفحة المتواضعة يمنحنا، على نحو غامض وغير متوقع، لا الحكمة، بل امكانية الحكمة، الواقعة بين تجربة الحياة المعاشة وتجربة الواقع الأدبي.

ربما توجد إستعارة تستدعي المساحة بين مخيلتنا عن العالم والصفحة (من وجهة نظر الكاتب) أو المساحة بين الصفحة الصلبة ومخيلتنا عن العالم (من وجهة نظر القارئ). في النشيد السابع من «الجحيم»، يصف دانتي عقاب اللصوص الذين هم في مرآة عالم الخطيئة والقصاص محكومون بفقدان حتى أشكالهم البشرية ومتحولون على نحو دائم الى مخلوقات شوهاء. هذا التحوّلات تحدث في مراحل متعاقبة، تدريجيا، حتى تكون هذه الأرواح المفجوعة شكلا وحيدا راسخا. ويقول دانتي:

هكذا فحسب، حين تحترق الورقة، يجري قبل ذلك
اللهب الزاحف وصمة من شكل ظلامي
لم يعد، رغم أنه غير أسود بعد، أبيضا.

بين بياض الصفحة والحروف الاستبدادية السوداء، ثمة مساحة، لحظة، لون يجد فيها، على نحو دائم التغيّر، الكاتب والقارئ معا استنارة، بالضبط قبل أن يكون المعنى باللهب متلفا.

# الجزء الرابع
# اللعب بالكلمات

**(السؤال هو)، قالت آليس، (إن كنت تستطيع أن تجعل الكلمات تعني أشياء مختلفة عديدة).**
**(السؤال هو)، قال همبتي دمبتي، (أي كلمة ستكون هي الغالبة - هذا كل شيء).**

« «عَبْر المرآة» الفصل ٦



# النقطة

(إبدأ من البداية)، قال الملك، بغلظة، (وإستمرْ حتى تصل الى النهاية: ثم توقفْ).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢**

شــيء صغير كــذرة غبار، مجـرد نقرة بالقلـم، كِسْرة علـى الكيبورد، علامــة الوقف، النقطة، هي ملكة غير متوّجة لنظامنا الكتابي. من دونها، لــن تكــون هنالك نهايــة لآلام الشاب فيرتـر، ولما كانت أسفــار هوبيت مكتملـة أبدا. غيابها سمح لجويس بنسج «يقظـة فينيغان» في دائرة تامّة، وحضورهــا جعل هنري ميشو يقارن كياننا الجوهري بهذه النقطة، (نقطة تلتهــم الموت). انهــا تتوّج إتمــام الأفكار، تمنـح الوهم بالحســم، تتملك عجرفة معينة تنشأ، شأن عجرفـة نابوليون، من حجمها الصغير جدا. في توقنــا للإنطلاق، لا نحتاج الى وسم بداياتنــا، لكننا نحتاج أن نعرف أين نتوقف: هــذه الــ memento mori [٨٣] الصغيرة تذكّرنا بــأن كل شيء، بضمنهــا أنفسنا، لا بد أن يتوقف يوما. كما قال معلم انكليزي مجهول في «بحث عن النقاط، نقاط أم توقفات» عام ١٦٨٠، النقطة هي (<إشارة> على <معنى> تامّ وعلى <جملة> تامّة).

(٨٣) <تذكار بالموت> أو <تذكّرْ أنك ستموت> (باللاتينية في الأصل) وتتمثل بصورة جمجمة شاع استخدامها في العصور الوسطى والعصر الفيكتوري فكان غالبية الكتّاب والفنانين والمفكرين يضعونها على مكاتبهم.

الحاجـة الى تأشـير النهاية لعبارة مكتوبـة هي من المحتمـل قديمة قِدَم الكتابة نفسها، لكن الحـل، الموجز والمدهش، لم يدوَّن حتى عهد النهضة الايطاليـة. لعصور، كان التنقيـط أمرا شاذا ميئوسا منـه. في القرن الأول الميلادي كتب المؤلف الاسباني كوينيليان (دون ان يكون قرأ هنري جيمز) أن الجملـة، وكذلـك التعبير عن فكرة تامّـة، كان يجـب أن تُلفَظ بنفَس واحـد. كيف يجـب أن تنتهي تلك الجملة كانت مسألـة ذوق شخصي، ولزمـن طويل نقّط النُسّاخ نصوصهم بكل أنواع الاشارات والرموز، من مساحة بيضاء بسيطة بين الكلمات والسطور الى تنوّع من نقاط وشرطات. في بداية القرن الخامس، إستنبط سانت جيروم، مترجم الكتاب المقدّس، نظام تنقيط عُـرِف بـ «per cola et commata»، يمكن أن تكون فيه كل وحـدة معنى مؤشرة بحرف يبرز من الهامش، كمـا لو كانت بداية لمقطع جديـد. بعد ثلاثة قرون، كانت الـ «puntus»، أو النقطة، مستخدَمة في تأشير التوقف داخل الجملة وختام الجملة معا. تبعا لتقاليد مشوّشة كهذه، نادرا ما توقّع المؤلفون من جمهورهم قراءة نصّ في المعنى الذي قصدوه.

ثـم، في عام ١٥٦٦، حدّد آلدوسـ مانوتيوس الأصغر، حفيد الطبّاع الفينيسي العظيم الذي ندين له بفضل اختراع كتاب الجيب، علامة الوقف في كتيبـه عـن التنقيـط، «Interpungendi ratio»، ووصف مانوتيوس هنـا، في لاتينية واضحـة وغير ملتبسة المعنى، لأول مـرة وظيفتها الدقيقة في كل وجوهها. كان يعتقد أنه يقدّم كتيبا للطوبوغرافيين؛ لم يكن يعرف أنـه يهبنا، نحن قـرّاءه المستقبليين، نَفَحات عن المعنـى والموسيقى في كل

الأدب الذي سيأتي: همنغواي ومتَقَطّعتاه[٨٤]، بَكِت والقاءاته المنغَّمة[٨٥]، بروست وأداءه اللارغو سوستينوتو[٨٦].

(مـا من معدن)، كتب ايساك بابـل، (يمكن أن يطعن القلب بقوة كما تفعـل النقطـة الموضوعـة في مكانها المناسـب). كإعـتراف بقوة وعجز الكلمـة على حد سواء، لا شيء آخر خدمنـا أفضل من هذه الذرّة النهائية والمخلصة.

---

(٨٤) staccato، تشير الى مقطع موسيقي متقطّع؛ طريقة في التعبير متسمة بالتقطّع وعدم الترابط. [المورد]

(٨٥) recitativo، موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تؤدى في المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبيرا. [المورد]

(٨٦) largo sostenuto، مقطع موسيقي يؤدى ببطء وبطريقة متواصلة أومطوّلة. [ اوكسفورد ]

# في مديح الكلمات

(تكلمـي بالانكليزيـة!) قال العُقَيِّب. (أنا لا أفهم نصف تلـك الكلمات الطويلة، ولا أظنك أنت أيضا تفهمين).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣**

إعتقـدَ رينيه ديكارت أن القرود يمكنها أن تتكلم لكنها تفضّل الصمت حتـى لا تُجبَر على العمـل. أن منْح قيمـة واقعية لإختراع ومـن ثم تطبيق القواعد الصارمة للواقع على ذاك الاختراع، هو عملية فكرية لا تظهر ببهاء في أي مـكان كما في علاقتنا مع اللغة. قبل زمن طويل، في صحراء بعيدة، قـرّر رجل لا نعـرف عنه شيئـا أن الكلمات التي خربشهـا على طين هي ليست إشارات حسابية تقليدية متضمّنة أحكاما قانونية أو حجم قطيع من الحيوانات بل التجليات المرعبة لإله متصلّب، لذلك يجب ان يكون ترتيب الكلمـات ذاتها، أعداد الحـروف التي تشملها، وحتـى مظهرها المادي، لهـا معنى ومدلول، حيـث ان كلام الإله لا يمكن أن ينطوي على شيء غير ضـروري أو إعتباطي. أخذ القَبَلانيون هذا الايمان في فعل الكتابة الى مدى أبعد مـن ذلك. بما أن الرب (كما سجّل كتاب سِفْـر التكوين) قال (ليكُنْ نُـورٌ)، فكان نورٌ، قالوا أن نفسـ الكلمة <نور> تمتلك قوة مبدعة، وأنهـم إذا عرفوا الـ mot just[٨٧] وترنيمها، سيكونون قادرين أيضا على ان يغدوا مبدعين مثل خالقهم. تاريخ الأدب هو، نوعا ما، تاريخ هذا الأمل.

---

(٨٧) <كلمة صائبة>، بالفرنسية في الأصل.

المتحمسون للعب بالكلمات، وهم أقل إهتماما بمحاكاة الله واقل ثقة بالقوى السحرية للكلمة، إنما هم مهتمون على حد سواء بإكتشاف القواعد السرية التي تحكم نظام الإشارات والرموز، يبدّلون، مثل القبالانيون القدماء، الحروف، يحصونها، يعيدون ترتيبها، يقسّمونها، ويعيدون تجميعها من أجل البهجة المحضة في أستدرار النظام من الفوضى. خلف هوى حلالي الكلمات المتقاطعة، المولعين بالتوريات والتلاعب بالألفاظ، معيدي ترتيب الحروف، صانعي الجُمَل التي تُقرأ طردا وعكسا، المقلّبين في صفحات المعجم، لاعبي السِكرابل[٨٨]، حلّالي الشفرات يكمن نوع من الايمان المجنون بالمنطقية المتجذرة في اللغة.

ألعاب الكلمات قديمة جدا. ثمة أمثلة من القصائد الأكروستيكية[٨٩] بين ابناء وادي الرافدين، من الجناس التصحيفي بين العبرانيين، من الكلام المركّب من جمع حروف التهجي دون تكرار بين الاغريق، من الجمل التي تُقرأ طردا وعكسا بين الرومان. التوريات (التي تكشف أحيانا خلف فكاهتها الملتبسة تماسك الكون لشبيه بالشبكة) هي، بالطبع، عالمية. على الأقل، وفقا لترجمة سانت جيروم للكتاب المقدس، كان إنشاء الكنيسة الكاثوليكية مبنيا على تورية وردت على لسان يسوع حين قال، مشيرا بيده الى بطرس (<بيتروس> في اللاتينية) (على هذه الصخرة («بيترام» في اللاتينية) سأبني كنيستي).

ألعاب الكلمات لا تُعَد ولا تُحصى: نصوص تتحاشى حرفا واحدا أو

---

(٨٨) لعبة يبني فيها اللاعبون كلماتا على لوح من حروف منقوشة على قطع مربعة صغيرة.

(٨٩) قصيدة إذا جُمعت حروف أوائل أبياتها أو أواخرها شكلت كلمة أو عبارة. [المورد]

عدة حروف من الألفباء (مثل رواية جورج بيريك «La Disparition»، المترجمة الى الانكليزية على نحو يثير الإعجاب بيد غلبرت آدير، والمستبعد منها في كلا اللغتين حرف <e>)؛ نصوص تتجنب كل حروف العِلّة عدا واحد («I'm living nigh grim civic blight; / I find its victims, sick with fright»)؛ تاوتونيمية، أو كلمات مركّبة من جزئين متطابقين (مثل <murmur>)، تتطور بدورها الى <جملة تحزيرية> محرّفة للغاية (flamingo pale, scenting a latent shark / flaming opalescent in gala tents – hark)؛ كلمات مغيَّرة في الترتيب لحروف كلمة أخرى (<carol> الى <coral>)؛ الألفاظ المجانسة الثلاثية، بلاء الأجانب الذين يتعلمون الانكليزية (idol، idle، idyll)؛ كلمات <غير سائدة> تجد فيها تعاقب ألفبائي من حروف، حيث لا توجد كلمة تتضمن تعاقبا أطول من سلسلة تلك الحروف نفسها (كما في defi).

واقع أن الكثير من هذه التصنيفات مسلية الى حد كبير لا يجب أن يؤدي بالمرء الى الشك بجديتها. الشعراء، مثلا، إستخدموها منذ زمن طويل، من لاسوس الهرميوني، الذي قام في القرن السادس قبل الميلاد بإستبعاد سيغما[٩٠] من عمله «قصيدة غنائية للقنطورات»، الى ثرفانتس، الذي ضمّ في مقدمته لـ «دون كيخوته» بضع سونيتات مقتضبة (تكون القافية في كل بيت فيها لا في المقطع الأخير بل قبل الأخير)، ومن جيرالد مانلي هوبكنز بولعه بالجمل التحزيرية ("Resign them, sign them") الى الشاعر المجهول الذي كتب، (Time wounds all heels).. الشعر، في الواقع، هو دليل على نزوعنا الفطري الى إعتبار اللعب بالكلمات ذو

(٩٠) حرف سيغما اليوناني وهو يقابل حرف s اللاتيني.

معنـى. نحن نؤمن بأنه يمكن للقافية والجناس الاستهلالي أن ينقلا شيئا (معنى، فكرة)، وهذا لا يختلـف كثيرا عن طبيعة مستحضري الأرواح في عصـر النهضة الذين كانوا يؤمنون بأن الإسم السرّي لروما كان كلمة <Roma> ملفوظة بالعكس[٩١]. (أي أمل يوجد لفانكوفر، التي تُقرأ علـى نحو سحـري Revuocnav - <Revue of knaves> [٩٢] كما ينطقهـا أهل ايفينكي، أو تورنتو التـي – تعكس نفسها الى Otnorot ، <تعفّن اوتنو> في لغة الاسبرانتو[٩٣]؟)

لاحـظ مارتـن غاردنر أن أكثر ألعـاب الكلمات اليـوم (ما كان لها ان تُبتكـر دون مساعـدة الكومبيوتر) لكنه يضيف أنـه لا يريد (أن يثير إنطباعا بـأن الكومبيوتـر كان بحاجة الى القيـام بإكتشافات جديدة). بالفعـل. رغم أن الكومبيوتر يمكنه أن يعلمنا (على سبيل المثال) أن هناك ٣٢٧٦ طريقـة يمكنك بها تركيب ثلاثة أحرف من الألفباء، فهذا، كما أعتقـد لا يوفّر الا تسلية ضئيلة لعشاق المعاجـم المتمرسين أو القَبَلانيين المتمكنـين. في فجر عصـر الكومبيوتر، كتب آرثر سـي كلارك تحذيرا. في قصـة قصيرة تدعى «التسعـة بلايين إسم لله»، يستعـين دير للرهبان اللاميـين في التيبـت بخدمـات خـبراء كومبيوتـر غربيـين لإنتاج كل التركيبات الممكنة من الحروف لإدراك إسم هو الاسم الخفي لله – مهمة تعطي، كما يعتقـد هؤلاء التيبتيون، سببا على وجـود الكون. يستغرق الخـبراء، ولأكثر من ثمانية شهور، بفيض تراكيب لا تحصى من الأسماء.

---

(٩١) عكس كلمة Roma هو amor ، وتعني <حب> في الايطالية.

(٩٢) <استعراض الأوغاد>.

(٩٣) لغة دولية مبتكرة بنيت على أساس من الكلمات المشتركة في اللغات الأوربية الرئيسية. [المورد]

في النهاية، يتوصلون الى التركيـــب الأخير. بينما هم يحزمون حقائبهم استعـدادا للرحيل، ينظر واحد منهم عَرَضا الى السماء. فوق رؤوسهم، دونما ضجة، إنطفأت النجوم.

# تاريخ موجز للصفحة

بدأ السمك الخادم يخرج من تحت ذراعه حرفا كبيرا، يكاد يكون بحجمه هو نفسه.

**«مغامرات آليس في بد العجائب» الفصل ٦**

تحيا الصفحة حياة سرّية. ضائعة وسط اخواتها داخل أغلفة الكتب، أو منفـردة مكلّفة، لوحدها، بمهمة نقل قطعة محددة من نصّ؛ مقلوبة، ممزّقة، مرقّمة، مطوية الزاوية، مفقودة أو متذكّرة، محروقة أو مشطوبة، متصفّحة بعجـل أو متفحّصـة بأناة، تدخل الصفحة في وعـي قارئنا فقط كإطار أو وعـاء لما نقصد قراءته. كيانهـا الهش، الذي هو بالكاد مـادي في بعدَيه، قلّمـا يُدرَك بعيوننا إذ نتابع مسار الكلمات. مثل هيكل عظمي يسند جلد النصّ، تكـون الصفحة في وظيفتهـا هذه غير مرئية، وبهـذه السمة غير الجذابة تكمن قوتها. الصفحة هي مكان القارئ؛ هي أيضا زمان القارئ. مثـل الأرقام المتغيّرة لساعة الكترونية، تؤشر الصفحة على إنسلاخ الزمن، وهذا قدرٌ نحن، القرّاء، لا نملك إلا ان نخضع له. يمكننا أن نبطئ أو نعجّل بقراءتنـا، لكـن مهما فعلنا كقـرّاء، سيكـون إنقضاء الوقـت مقاسا دائما بتقليـب الصفحـة. الصفحة تحدد، تقطع، توسّع، تراقـب، تعيد تشكيل، تترجـم، تشدّد، تُخفّف توتر، تُجسّر، وتُفصِل قراءاتنا، التي نحاول بمشقة أن نروّضهـا. بهذه المعنى، فعل القراء هو صراع قوة بين القارئ والصفحة للسيادة على النص. في العادة، تكون الصفحة هي الغالبة.

لكن ما هي بالضبط هذه الصفحة؟

وفقـا لخورخه لويس بورخس، تحوي مكتبة بابـل اللامتناهية التي تخيّلهـا كل الكتب في الكون (لا كل تلك التي كُتبت فحسب بل أيضا كل التـي قد تُكتب أو لا تُكتب ذات يوم) التي يمكن أن تُختزل الى كتاب واحـد لا غير. في هامش للقصة، يقول بورخس ان المكتبة الواسعة هي عديمة الجدوى: كتاب مجلّد واحد وحيد سيكون وافيا، لو كان ذاك المجلد مصنوعـا من عدد لانهائـي من صفحات رقيقة الى حـد لانهائي. معاملة هـذا المجلّد ستكون، بالطبع، مرهقة على نحو مزعج: كل صفحة ظاهرة تنتشر في الصفحات الأخرى، والصفحة الوسطى التي هي غير متخيَّلة لن يكون لها قفا.

لدينـا هنـا، في لحظة كابوسيـة واحدة، الصفحـة في كل زهوها وكل رعبهـا: كشيء يتيـح أو يطلب إطارا للنص الذي تحويـه كي يمكننا، نحن القـرّاء، أن ننكبّ عليـه شيئا فشيئا ونتحرّى معنـاه؛ وأيضا كشيء يحصر النص ليلائـم إطارها، قاطعة إياه لتفصله عن الكل، مغيّرة أو محددة معناه. كل صفحة لها مثل هذه السمة المنفصمة.

إذا عرّفنـا <الصفحة> كوحدة مكانية مفردة تضمّن داخلها حصة من النص، إذن تُحسب ألواح الطين السومرية وبلاطات الغرانيت الكبيرة، من ٥٠٠٠ سنـة الى ٢٠٠ سنة قبل الميلاد، صفحاتـا. لأسباب عملية، تظهر الصفحـة السومرية بانها كانت تُعتـبَر بشكل رئيسي مقرِّرة للحدود. أي نص معطى يجب أن يلائم الحيّز المخصص له: إن إستمرّ النص، وجب أن يقسّـم نفسه الى وحدات ذات معنـى مستقل. اللوح السومري لا يتوقف فجـأة في منتصف الجملة ليواصل على لوح آخر. حيّز اللوح وحيّز النص يتطابقان.

كلا البلاطـات الحجريـة والألواح الطينيـة السومريـة كان يُنظر اليها

بكونها ثنائية الجوانب. الألواح، مثل تلك التي كان يستخدمها الطلاب، على سبيل المثال، كي يتعلمـوا الكتابة في مدراس الناسخين، كانوا لديهم على الصفحـة اليمنى نص المعلم وعلى اليسرى محاولتهم إعادة نسخ ذلك النصـ. تطلّب النظام التعليمي من الطالـب أن يتعلم حرفيا كي يتذكّر كتابة المعلم حتى يصل الى الجانب الآخر من اللوح.

هذه الفكرة الثنائية توقفت تقريبا بالكامل مع إبتكار لفيْفة ورق البردي (scroll) – نحو القرن السادس قبل الميلاد. أغلب اللفائف مكتوبة عليها مـن جانب واحد فقط، حيث تسـير عليها الألياف افقيا، لكن كان يوجد أيضـا لفائف مكتوبة عليها من الجانبين الأمام والخلف – مثل لفيفة كانت معروفة بـ<opisthograph>، وكانت الى حد ما غير شائعة. في اللفيفة، كلا مفهـوم الإطار ومفهـوم الصفحة اليمنى– اليسـرى يبدوان مختفيين. أوراق الـبردي المستخدمة لتشكيل أغلـب اللفائف لم تكن أكبر من طول ١٠ إنج وعرض ٩ إنج ولاتقطع النص.بما يشبه صفحاتنا الفردية، المنفصلة. رغـم أن اللفائـف لها هوامش ومقسّمة الى أعمـدة، من دون فواصل بين الكلمـات، كانت اللفيفـة نفسها هي التي تحدد مـدى النص (في اليونان كان يبلـغ طولها على العموم مـن ٢٠ الى ٣٠ قدما). لفيفة إعتيادية، كان يمكـن أن تحتوي على كتاب واحد لثوسيديـدز[٩٤] أو كتابين أو ثلاثة من «الإلياذة».

كانـت اللفيفة تمنح الكاتـب والقارئ معا حريـة ظاهرية: لا سطور مبتـورة، عدا من عمود الى عمود؛ لا إحساس تراكمي بالإستطراد، عدا

(٩٤) ثوسيديدز ( ٤٥٥– ٤٠٠ ق م ) مؤرخ اغريقي. معروف بتاريخه عن حرب البينيلوب، حيث يحلل أصول ومصادر الحرب؛ قاتل في الصراع في الجانب الأثيني. [ اوكسفورد ]

حـين تُنشر اللفيفة وتجمع مـن جديد؛ لا وحدة نصـ مفروضة، عدا حين يسمح اللف لقسم واحد فقط أن يُشاهَد في كل مرة. في محاولته، بعد قرون كثيرة، إثبـات الطبيعة المتناقضة ظاهريا لهذه الحرية، ألّف الكاتب الاسباني خوان بينيت رواية «Una meditación» (١٩٦٩)، على لفة ورق واحدة مربوطة الى آلته الكاتبة، حيث منعته ميكانزم معقدة من التحرك في الإتجاه المعاكسـ - هذا يعني، أي شـيء يكتبه يصبح مسوّدة نهائية، من دون دليل لتقسيم الصفحات.

ظهـور المخطوطة (codex) أضفى معنى جديدا على مفهوم الصفحة. كان موحيـا أن إخـتراع المخطوطة نشـأ من الحاجة الى إنتـاج وعاء للنص قابـل للحمـل، وأن صحيفة مطوية من الورق كانـت كما هو واضح أكثر قابليـة للنقل من لفيفـة. كان الطين ثقيـلا، وكان ورق الـبردي هشا، لذا أصبـح البرشمان والورق الرَقّي مادتين مفضلتـين في أوربا لصنع مخطوطة حتـى نُصّبـت أولى معامل الـورق في ايطاليا في القرن الثـاني عشر. كانت مواد اخرى مستخدمة في أجزاء أخرى من العالم: كتب من الخشب شبيهة بالمروحـة في كوريا ومصـر، كتب من كتل خشبيـة مطبوعة على ورق في الصـين، كتب من قماش في أجـزاء أخرى من آسيا. مهمـا كانت المادة - رق، برشمان، قماش، ورق، أو خشب - فان كل هذه الصفحات فرضت حدودها على النص.

لكن حالمـا أدرك القـرّاء والكتّاب السمـات المحـددة للصفحة ، فإن تلـك السمات نفسها تطلبت تحطيما. سواء عَبْر الشكل، الفضاء الداخلي، الملاحظـات الهامشية، أو إعادة التنظيـم، كانـت السمات المميزة للصفحة متغـيّرة بإستمرار. في الصراع للسيادة على النص، رَغِب الكاتب والقارئ بلا ريب أن يكونا هما الغالبين.

ربما قياسات اليد البشرية هي التي أملت على الصفحة شكلها الأول. ينطبق لوح الطين السومري على حجم يد طفل (طالب النسخ) أو على حجم يد شخص بالغ (المحاسب الأول البعيد الذي ندين له بفضل فن الكتابة). تقلّبات الحاجات الاجتماعية والدعاية السياسية نفخت لوح الطين الأنيس الى حجوم عملاقة: مَدْوَنة قوانين آشور، على سبيل المثال، من القرن الثاني عشر قبل الميلاد، يُقدّر حجمها بأكثر من ستة أقدام مربعة ونصف. لكن على نحو دوري، تعود الصفحة الى أحجامها الأصلية: المخطوطة التي ابتدعها يوليوس قيصر من خلال لفّة تُطوى على شكل صفحات ليبعث رسائل الى قواته؛ كتب الساعات القروسطية، التي صممت لأغراض الصلوات الخصوصية؛ كتب الجيب الكلاسيكية لآلدوس مانوتيوس؛ كتب الحجم القياسي التي أصدر فرانسوا الأول مرسوما بها عام ١٥٢٧؛ الكتب الورقية الغلاف للقرن العشرين. في عصرنا، إبتدع الناشر الفرنسي أوبير نيسن شكلا مستطيلا ميّز منشورات آكت سود بقياسه عموديا المسافة بين العظم المشطي وقمة إصبع السبّابة وأفقيا من جذر الإبهام الى الحافة البعيدة من راحة اليد.

كل هذه الصفحات من حجم الجيب تعطي انطباعا بأنها بسعة اليد، لكن هذا وهم. على الصفحة، تُقطع صفوف الكلمات بمسافة فارغة للهوامش وتتلاشى لتظهر من جديد في الصفحة التالية، بذلك تدفع القارئ الى الإحاطة بمعنى النص في تشويق دائم. كلمات أرامل[٩٥]، سطور معلّقة، تزعج العين، سبّبت للطباعين الاقتراح على المؤلف تغييرها (خصوصا في الصحافة)، بحيث أن النص نفسه يحذّر ليلائم المطالب المستبدة للصفحة.

---

(٩٥) كلمة مفردة او أكثر تُختتم بها الفقرة وتبرز في أعلى الصفحة المطبوعة أو أدناها على صورة سطر ناقص. [المورد]

لإفساد هذه المطالب جزئيا، أبدع الكتّاب والقرّاء كتب غريبة الأشكال: كتب مدوّرة، ممتدة أفقيا <à l'italienne>[٩٦]، كتب على هيئة قلب، وعلى طراز الأكورديون، التي فرضت بدورها حدودها الخاصة المستقلة. في عصرنا، تتعارض على نحو روتيني كتب الفنانين المزعومة مع الشكل الكلاسيكي: هي توسّع النص ليعبر فوق الغتر[٩٧]، أو تقلصه ليلائم في مجموعه الصفحة المعطاة، او تجبر النص على شكل محدد يجتاح الصفحة بالكامل. يبدو أن شكل الصفحة يطالب بالمقاومة كحاجة بديهية. عندما لا يتغيّر الحجم أو الشكل، يمكن للكاتب تغيير النص الذي تضمه الصفحة، حتى يصبح التخريب مبْطَنا. لورانس ستيرن، في تأليفه لروايته «تريستام شاندي» ترك صفحات فارغة، وصفحات مليئة بكلمات وجمل محذوفة، وحتى صفحة مطبوعة بالكامل باللون الأسود. لويس كارول، في سبيل أن يقدّم خارطة بلا حدود لمطاردي السنارك[٩٨]، صمم صفحة كانت بكاملها بيضاء. وغيّوم ابولينير مع ديوانه «Calligrammes»، قصائد مكتوبة في الشكل المادي لمواضيعها، وقصائد متماسكة لشعراء مثل البرازيلي هارولد دو كامبوس، فرضت شكلا جديدا على الصفحة من الداخل، شادّة إنتباه القارئ بعيدا عن الهوامش المتتابعة داخل تصاميم نصية جديدة ومذهلة.

إعادة البناء الداخلي هذه هي بالطبع قديمة جدا. الكثير منها هي مخطوطات قروسطية تلعب مع القصائد الإكروستيكية والكلمات

(٩٦) <على الطريقة الايطالية> ، بالفرنسية في الأصل.

(٩٧) gutter : الفسحة البيضاء بين الهامشين الداخليين من صفحتي كتاب متقابلتين. [المورد]

(٩٨) snark : حيوان مُتخيَّل، يُستخدم على نحو نموذجي كناية عن مهمة أو هدف محيّر أو مستحيل إنجازه. [اوكسفورد]

المتقاطعة الشبيهة بالشبكة، مضاعفة إستخدام الصفحة مرات عديدة. حين غدا توسيع القيود واضحا، بدأ النص ينشئ تعليقه الخاص به. مُسخت الصفحة الى سلسلة من المساحات المتحدة المركز، كما، على سبيل المثال، حين كُتب الكتاب المقدس في جزء مركزي ضيّق من سطح الصفحة، كان محاطا بدقة بتفسير، كان بدوره محاطا بحواشي تفسيرية إضافية، تسلّم نفسها لخربشات القارئ على الهوامش. هذه المساحات هي بحد ذاتها ليست حمائية: تعليقات المساحة الثالثة، مثلا، قد تحشّي اما النص المركزي أو التفسير؛ الخربشات قد تشير الى الملاحظات، التفسير، أو النص المركزي . بالإستعانة بمثال واحد فقط من بين الآف: واحدة من مخطوطات «Parva naturalia» لأرسطو، هي الآن في مكتبة المتحف البريطاني (MS Royal 12 G.ii)، من النصف الثاني للقرن الثالث عشر. يحتل النص نفسه المركز العلوي الأيمن؛ هو مؤطر بشروحات مستمدة من إبن رشد ومكتوبة كما يُفترَض من قبل شخص يدعى هنري دي رينام أوف كنت. في الحقيقة، هناك تعليقات مقحمة بين السطور على ارسطو وإبن رشد معا، تشبه قليلا ملاحظات قارئنا مصحح البروفات الطباعية وهي مكتوبة بحروف صغيرة، مالئة المساحات على يسار الشروحات. اقتراح دانتي بأربعة مستويات قراءة - حرفية، مجازية، تشابهية، وتأويلية - يكتسب واقعا ماديا على صفحة هنري دي رينام، الى درجة ان النصّ، والشرح والتعليق على النص، والملاحظات تضاعِف أربع مرّات المساحة المخصصة من الصفحة للنص.

أحيانا، يكون إستبداد الصفحة مدمّرا على مستوى واحد فقط، لكن ذلك يتم بالطريقة التي هي حميمية وشخصية بقوة. مونتاني[٩٩]، الذي من

(٩٩) ميشيل دو مونتاني (١٥٣٣-٩٢) فيلسوف وكاتب فرنسي من عصر النهضة،

عادتــه أن يخربش ملاحظات نقدية على الهامش كانت في الواقع تقترب مــن محادثات، تواصل الحوار على ظهر الكتاب الذي كان يقرأه، بضمنها تاريــخ اليــوم الذي إنتهــى فيه في سبيــل أن يتذكّر بشــكل أفضل ظروف الحــدث. رغم ان كتب مونتاني كانــت في لغات مختلفة، كانت ملاحظاته الهامشيــة دائمــا بالفرنسيــة ((مهما كانت اللغــة التي تتكلمهــا كتبي)، يقــول لنا، (أنا أتحدث معها بلغتي الخاصة بــي))، وبالفرنسية وسّع النص وملاحظاتــه عــبْر تعليقاته النقدية الخاصــة به. بالنسبة لمونتــاني، كان هذا النهــج في القراءة ضروريا لما دعاه هــو (بحثي عن الحقيقة): لا القصة كما هــي مقدَّمة بواسطة الكلمات داخل حــدود الصفحة بل إنعكاس القصة، المتأمَّلــة والمعاد روايتها من قبل القــارئ مونتاني في مساحات مستصلحة، هناك حيث الصفحة تترك نفسها عرضة للإنتهاك.

هذه المساحات الفارغة، المخلَّفــة بعد أن كان الكاتب يحاول التغلب على مــا دعاه ستيفــان مالارميه (البياضــ المخيف للصفحــة)، هي نفس المساحات التــي يمكن فيها للقرّاء ممارسة قوتهــم، في تلك الفجوات التي كانت بالنسبة لرولان بارت جوهــر الإثارة الايروتيكية، في الصدوع في النصــ التي قال عنها (هناك حيــث تنشقّ الملابس). في تلك الفتحات بين حافــة الورقة وحافة الحبر، يستطيع القارئ (دعونا نبسط هذه الصورة الى أبعــد ما يمكن من مدى) أن يحــدث ثورة هادئة ويؤسس مجتمعا جديدا لا يعود فيه التوتر الابداعي قائما بين الصفحة والنص بل بين النص والقارئ.

هــذا هو التمييز الذي حدده الباحثون اليهود القروسطيين فيما يخص التــوراة. وفقا للمِدْراش[١٠٠]، كان التوراة الذي أعطاه الله الى موسى على

---

يعتبر على نطاق واسع مُنْشِيء المقالة الحديثة.

(١٠٠) التفسير اليهودي التقليدي للتوراة. [ المورد ]

جبل سينـاء نصّا مكتوبا وتعليقا شفويا معا. اثناء اليوم، في ضوء النهار قرأ موسـى النص الذي كتبـه الله، وفي ظلام الليل تأمّل في تعليق الله المنطوق. الفعـل الأول يُخضِـع القارئ لسلطـة الصفحة؛ الثاني يمتنـع عن الصفحة ويُخضِع النص لسلطة القارئ.

واعيـا بخطر تفوّق الصفحة، حاول الأستاذ الحديسي العظيم الحاخام يتـزال البرديشيفي أن يشرح لماذا كانـت الصفحة الأولى من كل الأبحاث عـن التلمود البابلي مفقودة، مجبرة القـارئ على البدء من الصفحة الثانية. (لأنه مهما كثرت الصفحات التي يقرأها الإنسان المُجِدّ، عليه ان لا ينسى أبـدا أنه لم يصل الى الصفحـة الأولى بعد). بمعنى آخر، أن نقطة البداية من التعليق بواسطة <كلمة الرب> غير قابلة للتنبوء، لا على الورق ولا في ذهن القـارئ. بإقصـاء الصفحة الأولى، لا يمكن أن يُقال عـن صفحة إنها تُلزم <كلمة الرب> بتفسير.

بمـا أن الصفحة تحـدّد النص الذي تحويه بالتأشير علـى بدايته، وسطه، ونهايتـه، فـأن إقصاء الصفحة الأولى يمكن أن يُنظـر اليه بوصفه فعل تحدٍ. الأخلاقـي من القرن التاسع عشر ذهب ابعـد من ذلك. وفقا لشاتوبريان، ضمّـت مكتبـة جوبير فقـط النصوص التـي كان جوبير مولعـا بها حقا. (عندما يقـرأ)، يقول شاتوبريان، (كان يمزّق مـن كتبه الصفحات التي لا تروق له، منجزا بذلك مكتبة هي بالكامل ملائمة لذوقه، مؤلفة من كتب مجوّفة مربوطة داخل أغلفة كانت واسعة جدا عليها.

لم يعمـد جوبـير في الواقع الى إتلاف تتابع الصفحـات؛ هو فقط قطَعَ إطرادهـا بلحظات مـن صمت. في عصرنـا، حاول ريمـون كينو إتلاف الترتيـب المفروض بالصفحات المرقّمة بتقسيـم كل صفحة الى دزينة من المزقـات، كلٌ يحمل سطرا من النصـ. بهذه الطريقة، يمكن للقرّاء أن يبنوا

صفحاتهـم الخاصة بتأليفهم (كما في كتاب لعبة المزج والملاءمة للأطفال) نصوص شبه لا نهائيـة جديـدة. سمّـى كينو كتابـه «مائة الـف بليون قصيدة». رواية خوليو كورتازار «الحَجْلة»، في مثال معروف أكثر، تبدو أنهـا تُخضِـع نفسها لتتابع ثابـت للصفحات، لكن هـذا الوهم يتبدد من خـلال أولا الإيحاء للقارئ بمتابعة الفصول مـن دون تعاقب مفروض في الفهرسـت ومن ثم إتاحة الفرصة للقـارئ لإملاء الترتيب الذي ستُقرأ فيه الفصول. هنا، يطالب القارئ بالسيادة على مكان وزمان القراءة.

قـرأ فلوبير، حين كان يكتب «مدام بوفاري»، أقساما معينة من الرواية الى صديقه لـوي بويَيت، لكنه إعترف بانه عندمـا صنع زمن القصّ لهذه الصفحـات (١١٣ صفحـة، من صفحـة ١٣٩ الى ٢٥١) لم يصبح زمنه هو بل صُنْع محلي من قبل خفقات الصفحات نفسها. (في هذه الظهيرة)، كتـب الى لويز كوليه، (إنتهى بي الأمـر الى الإقلاع عن التصحيحات؛ لم أعـد أفهم شيئـا؛ غطست في عملـي، إجتاحني؛ ما كان يبـدو الآن أشبه بخطـأ، بعد خمس دقائـق لم يعد يبدو كذلك؛ الأمر كله عبارة سلسلة من التصحيحـات وتصحيحات من تصحيحـات لا تنتهي). وكان في وقت أسبـق كتـب، (الصفحـات الوسطى مـن كل الكتب الطويلـة هي دائما شنيعة).

هـل قَدَرنـا، في هـذا العصر الالكـتروني، مختلـف تماما؟ تغـيّر القراءة الالكترونيـة بارامـترات معينة. تعوق القـراءة على الشاشـة (الى حد ما) طبيعة القيد الزمني للقراءة على الورق. النص الملفوف (مثل نص اللفائف الرومانيـة والاغريقية) ينتشر على سطح لا تمليه أبعاد الصفحة وهوامشها. في الواقع، تغيّر كل صفحة، على الشاشة، شكلها على نحو لانهائي، باقية علـى نفس الحجم إنما مغيِّرة محتواها، حيـث ان أول وآخر سطر يستمران بالتغيّر بينما نحن نلف، دائما داخل إطار ثابت من الشاشة. رغم أن قراءة

نص طويل علـى الشاشة هي عملية مضايِقة تماما (لأسباب سايكولوجية يمكن، بلا شك، أن تتغير حين نتطور)، لكنها تحررنا (إن أردنا أن نتحرر) مـن الإدراك بالتقدم، بمرور الزمن، الموضّح بحجم الصفحات التي ما تفتأ تسمك في يدنا اليسرى وتتقلص في يدنا اليمنى.

في الواقع، كتـاب بورخس المتخيَّل يعثر علـى تناسخه في الصفحات اللامتناهيـة للإي- بوك[١٠١]. صفحة الإي- بوك تبـزّ الطبيعة الكابوسية لكتاب بورخس لأن لا واحدة من الصفحات لها قفا. وبما أنه يمكن دائما إضافة المزيد من النصوص الى <المجلد>، ليس للإي- بوك وسط. صفحة الإي- بـوك هي الإطار التـي يطبّق عليها القارئ ما هـو في الجوهر نص بورخـس الذي ليـس له حدود. مثل إي إختراع أدبـي، كان الإي- بوك متنبأ به في مكتبة بورخس.

للقـارئ العادي، يصبح مفهوم الصفحة مختلطا مع مفهوم ورقة كتاب (leaf) أو ورقـة مخطوطـة (folio)، ويعـرّف المعجـم كلمـة <صفحة> (<page>) بـ (ورقـة من كتـاب) و (جانـب واحد منها) معـا. بهذا المعنى، قصيدة قصـيرة بقلم غوته على ورقة مطوية من شجرة الجِنْكَة[١٠٢] ربمـا تصف بشكل افضـل الطبيعة الثنائية للصفحـة. تدعى شجرة الجنكة بمستحاث حي، لأنها الممثل العصري الوحيد لأجناس إنقرضت منذ زمن بعيـد، كالصفحة مـن كتاب، لا توجـد في البرية. كل مـن أوراقها المتينة والمرنـة، رغم انها تولد مـن جذر واحد، تبدو ثنائية، وهـذا الإلتباس قاد غوته الى كتابة قصيدته:

---

(١٠١) e-book : نسخة الكترونية من كتاب مطبوع يمكن أن تُقرأ على الكومبيوتر الشخصي او أي أداة محمولة مصممة خصيصا لهذا الغرض. [اوكسفورد]

(١٠٢) ginkgo : شجر صيني مروحي الورق أصفر الثمر. [المورد]

هاته الوريقة المسافرة من الشرق
و هي الآن قابعة في حديقتي
تطرح معانٍ ثرية وغامضة
تهب الحكمة للحكيم.
أهي مخلوق حيّ أخضر
إنشطر الى إثنين لكنه ما برح كاملا؟
هل الإثنان اللذان إندمجا معا

سيغدوان روحا واحدة؟
الجواب الصائب على هذه الأسئلة
قد يأتي به كل إنسان.
ألا يمكنك ان ترى أنني أيضا،
في قصائدي، إثنان وواحد؟

# الصوت الذي يقول <أنا>

(نحن! حقا!) صرخ الفأر الذي يرتعش حتى ذيله. (كما لو <أنا> يمكن أن يتحدث في موضوع كهذا!)

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢**

بـدا الأمر أثناء قـراءة «جزيرة الكنـز» لستيفنسون وأنـا في الثامنة أو التاسعـة من العمر عندما إستوقفني سؤال من أكون أنا حقا؟ كان في طبعة الكتاب الذي أقرأه مقدمة بعنوان «كيف نشأ هذا الكتاب»، التي شرحت كيـف بدأ روبرت لويس ستيفنسون، ذات ظهيرة ممطـرة، برواية القصة لإبن زوجته راسما له خارطـة الجزيرة. صورة الخارطة أُعيد نسخها بدقة في الصفحة المواجهة لصفحة عنوان الكتاب.

تبـدأ «جزيرة الكنز» بإعتراف: (أنا أشرع في الكتابة في السنة الميلادية ـ١٧، وأعـود الى الزمـن الـذي كان فيه أبي يدير خان ادمـيرال بنباو.).. ظهـور سـي روغ العجـوز الشرير خائفا مـن شخص يدعـى <البحّار ذا الرجـل الواحدة> بدأ يملأني برعب مبهج عندما لاحظت، بعد قراءة نحو عشريـن صفحة من الكتاب، أن الراوي صـار فجأة يُخاطَب بـ <جيم>. <جيم>: أتصفّح المقدمة ثانية. ما من شك في ذلك. المؤلف، كما قرأت، كان شخصـا إسمــه بالمعمودية <روبرت لويس>. ومـع ذلك، هنا، على الصفحـة المطبوعـة، كان إسمه <جيـم>. لم أستطـع أن أفهم كيف كان ذلـك ممكنـا. ألم يكن الـراوي الشخص الذي ظهر إسمـه على الغلاف؟ مـن الواضح لم يكن في الأمر لبس، لأن (أنـا أشرع في الكتابة.).. كانت

مكتوبــة بجلاء في المقطع الأول. لذلك أن الـ<أنا> الذي بدأ بر واية قصته لي لم يكــن <روبرت لويس> المؤلف المعلن للكتــاب، بل شخص يسمّي نفسه <جيم> والذي، مستحضَرا من لا مكان، كان إستولى بغموض على موضع روبرت لويس في كتابي. أكانت القصة إذن غير حقيقية؟ أيمكن أن المؤلف كان <يكذب>؟

القــول <أنا> ورواية قصة تنطوي، بالنسبــة لي، في عمر الثامنة، على وعــد بالحقيقة، حقيقة وجــود راوي من الحياة الواقعيــة كان على وشك أن يكشــف لي، انــا قارئه، عن شيء حدث له في البحــار في قرن آخر من الزمــان. مع هــذا التحوّل من <روبرت لويســ> الى <جيم>، تزعزعت فجــأة ثقتــي برواية القصص. أدركت أن <أنــا> لا يمكن أن تكون <أنا> المؤلف، بل شخص يتظاهر المؤلف بأنه هو فحسب، محتال ينتحل شخصية أخرى علــى الصفحة، مخادع يتبنى صوت وحــركات شخص آخر. واذا كان الأمــر على هذا النحو (الفكرة غــير واضحة لي، بما أنني كنت صغيرا جــدا على التعبير عنها بكلمات)، إذن الـ <أنــت> التي أفترض انها تعني على نحو سحري <أنا>، قد تكون أيضا كذبة. من تلك اللحظة فصاعدا، كان علــيّ الإذعان للقواعد التي كنــت حتى ذلك الحين أتجاهلها وأمسرح دوري في قصة ما زال عليّ إكتشافها. في ظهيرة مرعبة، أضحت القراءة، لا رحلــة إستكشاف مــن قبل مؤلف موثوق، بل لعبة يــؤدي فيها المؤلف دور المؤلف والقــارئ دور القارئ. فيما بعد، كما يجب على كل القرّاء، أدركــت أن دوري كان هو الدور الرئيسي، وأن وجود القصة توقف على قبــولي وعلى تأويلي الابداعــي. لكل منذ تلك السنــون الماضية، في تلك اللحظــة الأولى، الجوهريــة من الكشــف، أحسست بحضــور الـ <أنا> المتخيَّلة كخسران وخيانة.

لكن لماذا؟

الـ<أنا> في «جزيرة الكنز» هي كما هو واضح <أنا> شخصية ملفقة، سواء في قصة جيم أو، في الصفحات التالية من الكتاب، في قصة الدكتور ليفيسي، وكل قارئ، حتى القارئ ذي الثمانية أعوام الذي كنته حينها، يقبل بسرعة هذه الحيلة الأدبية ويسمح لنفسه الايمان بواقعها الخيالي. نحن القرّاء نقبل الواقع الذي تصبح فيه <أنا> شخص يقول لنا ان إسمه إشمايل، أو مارسيل، أو روبنسون؛ مثلما نقبل الواقع الذي يمكن فيه لهذه الـ<أنا>ت أن تتحدث إلينا بصدق، بلغة حميمة، عَبْر البحار والقرون. إيمان القارئ لا يحرّك الجبال فحسب بل يتيح لصخورها نفسها أن تتحدث.

مع ذلك، أحيانا يبدو إيمان كهذا بالكاد ضروريا. في حالات معينة، تخبرنا قواعد اللعبة أن الـ<أنا> التي تتحدث هي، فعلا، الـ<أنا> التي تكتب. تحت هذه الظروف، كيف نستجيب كقرّاء للـ<أنا> التي تحمل الإسم ذاته الذي يحمله المؤلف، المؤلف الذي يتنكّر، متحدثا من وراء قناع له قسمات وجهه هو؟ كيف نقيم حوارا مع الكاتب الذي يعبر بلا حياء مكسوا بالكامل بخلقه الخاص به ويتخلى عن واقعه كرمى للواقع الذي لمخلوق مصنوع من كلمات في صورته هو؟

قد يعيننا كاتب أقدم من ستيفنسون في العثور على جواب.

في أرجاء «كوميديا» دانتي يتردد موضوع الهوية، منعكسا في السؤال المتكرر للأطياف: (من أنت؟) الأبيات الأولى من القصيدة، المعروفة جدا على الإستشهاد بها من جديد، تستحضر من أول البداية الصورة الضئيلة لضمير المتكلم المفرد للشاعر. لكن مَنْ هذا <ذاتي> الذي يجد نفسه في الغابة المظلمة في منتصف طريق الحياة، والذي تُمحى خطاياه الأولية ببطء من جبينه إذ هو يصعد جبل المطهر الوعر، والذي يطير عَبْر الفراديس

الدائرية بسرعة الضوء صوب <الوجه> الأساسي، الفائق الوصف؟ أيُفترض بنا، قرّاءه، أن نتعرّف، إذ نفتح الكتاب، على هذا الرجل المرتعب الذي يذكّرنا بمقاطع خاصة من حياته، ولا يكف عن الحديث عن بياتريس التي لا تُدرَك، عن الأسلاف، وعن حبيبته وعدوته فلورنسا؟ مَنْ ذاك الذي يقف هناك في الـ <ذات> بين ضمير الـ<نا> الجمعي الذي يصف <حياة> وصيغة المصدر المجهول تقريبا <قول>؟ من ذاك الذي يقول لنا أنه <عاد>، مخلوقا من جديد مثل برعم نبتة بعد بلوغه قمة الجبل المضاءة بالنجوم؟ الذي تحولت <رغبته وإرادته> الى حب في نهاية رحلته؟

في منتصف الطريق خلال نزوله الى الجحيم، يلاقي دانتي أرواحا كانت ارتكبت أعمالا عنيفة ضد الطبيعة، حيث، لأسباب ليست واضحة تماما من وجهة نظر اللاهوت إنما مفهومة لأي إمرئ ذي تجربة مع العالم، لا يخالط الفنانون السياسيين. يلتقي هنا ثلاثيا من الغويلفيين[١٠٣] الفلورنسيين المميزين الذين يثنون على <خطبة> دانتي الملهمة و، مثل الأرواح المدانة الأخرى الكثيرة جدا، يسألونه أن يتحدث عنهم حين يعود الى عالم الأحياء. تواصل الشهرة الدنيوية ممارسة جاذبيتها، حتى عند اولئك الذين لم يعد لهم وجود.

(لذلك، إن هربت من هذه المثاوي الموحشة
وعدت لترى النجوم الجميلة ثانية
تذكّرْ أن تتحدث عنّا للبشر الأحياء
حين تتمتع بقولك لهم <انا كنت هناك>).

(١٠٣) Guelph أو Guelf : عضو في واحدة من جماعتين من أكبر الزمر السياسية في ايطاليا القرون الوسطى، كانت تدعم بشكل تقليدي البابا ضد الامبراطورية الرومانية المقدسة. [ اوكسفورد ]

<أنـا كنت> هي الكيفية التي لخصوا بهـا رحلة دانتي، وقته المقضي في العـالم الآخر: فعل كونه الضمـير المتكلم المفرد الذي أكّد وجود دانتي شاهـدا وبطل رواية معـاً. لا <I was there> (<أنا كنت هناك>)، كما عـبرت عنها ترجمة هذه الأبيـات الى الانكليزية، في معنى مَنْ وطأ مكانا سرمديـا لا يوصف، بل في معنـى <انا وُجِدت>، من اجـل تأكيد الفعل الـذي سيكـون فيما بعد في ذهـن هاملت عندمـا طرح سؤالـه الشهير. الصـوت، صوت دانتي، الذي قد يهبهم ذكـرى بعد الممات لا يجب ان يكـون له تجربة المـكان فحسب، بل تجربة الزمان أيضـا، ويتمتع بالوجود بالمعنـى الأعمـق والأكثر جوهريـة، كجسد حي وروح خالـدة. الشاعر الذي في سبيل أن يروي الحقيقة للأجيال ألاتية لا يستطيع أن يكون رمزيا فقـط، لا يستطيع الاعتمـاد على مجرد إرادة القـارئ للايمان به؛ يجب ان يكـون قادرا على قول <أنا كنت> ويجب أن يعترف بسيرة حياة واقعية، بعقـل محدد، بجسد مـادي. الأدب المجهول جعلنا غـير مرتاحين: حتى الخليط من الكتب المختلفة التـي ندعوها الكتاب المقدس يجب أن يكون لهـا، برأينـا، مؤلف، تضفي عليـه لحيته الكثـة هيبة أدبيـة. لتجنب عدم الراحـة من المجهوليـة، إخترع القرّاء لـ «الإليـاذة» و»الأوديسا» شاعرا أعمـى إسمه هوميروس، كان يعرف عن صناعـة البحر وصناعة الحرب، وكان يتلـو قصائده على جزيرة كِيوس. دانتي، بتعقّل أكثر، لا يعتمد على الأخـلاف وله ابداعاته الخاصة به التي تنسب هـذه الآثار لنفسه. في كل مكان من رحلته الأخرويـة، يروي دانتي لقارئه كيف يلتقي أناسا يعرفهم جيـدا (فهرسـت لناس ذوي منزلـة إجتماعية دفع لامارتـين الى وصف «الكوميديـا» بـ (مَنْ هو مَـنْ في المجتمع الراقـي الفلورنسي)).؛ النتيجة الطبيعية لهذا هي أنهم، في المقابل، يجب أن يعرفوا دانتي، وأما أن يحيّوه بجذل أو يلعنوه. هنـا، إذن، كما يعترف القارئ، شهود جديرون بالثقة،

.بما أنه يمكنهم التعرّف على دانتي في قصته هو؛ إذن، لا بد أن يكون دانتي حقيقيا. شيئا فشيئا، في نظر القارئ، يبدأ دانتي (لا مؤلف الشعر بل بطله، دانتي الشاعر) بالوجود. لكن لأي هدف؟

في كتابه الموسّع «Summa Theologica»، إخترع سانت توماس الاكويني، معلم دانتي، فكرة أدبية تدعى <quem auctor intendit>، <ماذا قصد المؤلف>، التي أصبحت منذئذ جديلة في كل بساط أدبي، بقدر ما أصبحت جزءً من أي كتاب شأن الحبكة أو البطل. لسؤال القارئ الضمني، (لماذا تروي لي هذا؟) يقدّم دانتي جوابا ضمنيا: (لأني أريدك أن تعرف كيف كنتُ ضائعا وكيف أسعفني الحب؛ لأني أريدك أن تدافع عن ايماني بمجتمع تنفّذ فيه الدولة والكنيسة واجباتهما المنفصلة). القصد الثلاثي لدانتي يمكن أن يُقرأ (طالما يمكننا قراءة أي شيء) كقصد سياسي، أخلاقي، وشخصي: أولا، لمعارضة المِنحة الكونستانتينية الاسطورية للسلطات الدنيوية للكنيسة، وللإقتداء بوصية المسيح في انجيل متى ٢٢ : ٢١، (دع لقيصر ما لقيصر وللرب ما للرب)؛ ثانيا لـ<التعليم بالأمثلة>، وفقا للمناهج السكولائية، بواسطة نموذجه الشعري هو عن العالم؛ ثالثا، لتحقيق الوعد بلقياه بياتريس وجعله لقاء ذا معنى. الأهم من كل شيء (لكن ربما هذا مانريده، كقرّاء، ان يكون قصد دانتي)، الهدف الثالث، سبب الحب. العشق هو لامعقول وفوق الوصف: محاولات دانتي إضفاء منطق عليه ونقله الى كلمات. لتتبّع دانتي على هذا السبيل الثلاثي وكي لا نتخلى عن القصة في منتصف الطريق، نحن بحاجة الى الايمان بوجود الرجل الذي تتردد كلماته في أسماعنا، كما لو كان هو ذواتنا. من أجل أن نكون قادرين على الدخول في الخيال ونكون جزءً من واقعه، <أنا> التي في ذهننا، يجب ات تصبح <أنت>.

الحوار الذي يقيمه كاتب مع قارئ هو حوار مصطنع ومضلل. لقول

الحقيقــة، يجب ان يكــذب الكاتــب في عدد من الطــرق الذكية والمقنعة؛ الأداة لعمــل هذا الأمر هي اللغة - غير موثوقة، محوَّرة وتحويرية، معصومة علــى نحو مزعوم لأنك لا تستطيع أن تعبّر بها بغير المعنى المعجمي، لكنها في الممارســة ذاتيــة وظرفية. الصــوت القصصي هو دائمــا خيال يفترض القــارئ (أو يُطلَب منه أن يفترض) أن وراءه حقيقــة. المؤلف، الشخصية الرئيسيــة، يظهر للقارئ من لامكان، مخلوقــا، تقريبا وليس تماما، من لحم ودم، يُجعَــل موجودا بكلماته هو، كالصــوت البَكتي[١٠٤] الذي يتحدث الى موســى من الشجيرات المحترقة، قائلا، (أنا ما هو أنا). هذه هي الهوية المطلقة، الإلهية، المعرَّفة ذاتيا، الدائرية التي يمنحها الكاتــب لنفسه في ضمير المتكلم المفرد. هوية يطلب من القرّاء أن يستجيبوا لها: (إن إستطعنا نحن، غالبــا عَبْر الأميــال والقرون، سماع الصوت قائــلا <أنا> على الصفحة، إذن <أنا> يجب أن توجد و<نحن> يجب ان تُجبَر على تصديقها).

قــول <أنا> هــو وضع برهــان لا يُدحض فيما يبدو أمــام القارئ عن متكلــم يمكن لكلماته أن تقــول لنا الحقيقة أو الكــذب، ولكن حضوره، المثبّــت بصوتــه، لا يجب ان يكون محل شك. قــول <أنا> هو رسم دائرة يتقاسم فيهــا الكاتب والقارئ وجودا مشتركا داخــل هوامش الصفحة، حيــث الواقع واللاواقع يمحو أحدهما الآخر، حيث الكلمات وما تسمّيه الكلمــات يُفســد بعضهمــا البعض. إن تكــن هذه هي الحالــة، وإن يكن للشخصيــات التي نلاقيها على درب دانتي الطويــل من الغابة المظلمة الى السماء الإمبيرية[١٠٥] لها سمة الأحلام، إذن ماذا عن اولئك الآخرين الذي ينبئنــا دليل أحاسيسنا أنهم أحياء: نحن، القرّاء الدائمون؟ (سأروي <أنا>

---

(١٠٤) نسبة الى ساموبل بكت.

(١٠٥) لها صلة بالإمبيريوس (هامش رقم ٥٣).

لــك قصة)، يقول دانتي، في هذا الـكلام التمهيدي أنه هو ومستمعيه معا واقعــون في شرك حتى بلوغ الكلمة الأخــيرة - وأيضا ما وراءها. (أنت، أيها القــارئ، موجود)، يقول الشاعر، (شاهدا علــى كتابي ومستلما له، ولذلــك أنا، الــذي يمكنك أن تتثبّت منّي، بما أنك تــرى وتسمع كلماتي، يجــب ان أوجــد كذلك. ويمكنك أيضــا أن تتثبّت مــن مخلوقات قصتي، شخصيــات حبكتي، بما انهــا تحتلّ نفس المساحة اللغويــة كما أنا وأنت. علــى الأقل داخــل دائرة علاقتنــا، مربوطان بالكلمات، يجــب أن يؤمن أحدنا بالآخر ويصدّق أحدنا الآخر، عارفين أن حبل الكذب الذي يربطنا يحمــل الحقيقة. داخل تلــك الدائرة، هل يمكنك، أيها القــارئ، أن تقرر بتعبــير مطلق أنني موجــود لكن المونيتور[١٠٦] ليس كذلــك؟ بأن بياتريس والقديــس برنارد وفيرجيل وجيــاني سكيكي هم حقيقيــون وأن التاريخ يقول لنا أنهم عاشوا سابقا، لكن الملاك الذي يحرس الممر الى جبل المطهر لم يعش سوى في العقيدة، وان كايرون[١٠٧] هو لا أكثر من هراء من قصص عتيقة؟) دانتي، حاله حــال كل شاعر، يعيد كلمات اليونيكورن الى آليس «عــبْر المرآة»: (إن آمنت بــي سأؤمن أنا بك. إتفقنــا؟) لسبعة قرون دخل القرّاء طوعا في هذا الصفقة المفيستوفيلية.

لكــن الايمــان الأدبي لم يكن تامّــا أبدا: إنه يعيش بــين الشكوكية التي تحظــر الإستمتــا ع بالمخيّلة والجنــون الذي ينكــر عالم الواقــع الملموس. دانتــي التاريخي، الانسان الذي ربما يشبــه بورتريه جوتو الشهير، الدانتي الذي قاســى شانه شأن كل إنسان الآلام والمُتَــع المشتركة للقدر الانساني،

(١٠٦) مخلوق خرافي (من الميثولوجيا الاغريقية) نصفه إنسان ونصفه ثور كان محبوسا في التيه في كريت؛ ذبحه تيسيوس في النهاية.

(١٠٧) الملّاح المُسنّ الذي كان ينقل أرواح الموتى عَبْر نهر العالم السفلي الى الجحيم.

يغـدو منضفرا على نحو لا ينفصـم مع الآخر، الداني الـذي قال <أنا> في الفردوس والذي أتت لحيته المسفوعة مـن مشيه قرب لهيب الجحيم. بالنسبـة لدانتي، للدانتي الذي وصلنا الى معرفته، «الكوميديا» هي ليست خيال: إنها التشريع بكلمات عن حقيقة، حقيقة خلاص من معاناة العالم. في أي حـال، هي تسجيل لوقائع رحلة، قطعـة من أدب رحلات عن بلد أجنبي، بأوصافه الجغرافية، حوارات مع السكان، ملاحظات عن التاريخ المحلي وعن السياسة، بلايا شخصية، وهوى بالقوائم: دليل للقارئ الذي قد يشرع فيما بعد برحلة مماثلة.

وصفـات القـراءة، التـي عرضها دانتـي في رسالته الشهـيرة الى كان غرانـدي ديللا سكالا، شارحـا فيها كيف يجب أن تُفهـم «كوميديا»ه، هـي تقييدية جدا. إنها تقدّم حججـا لقراءة مقسّمـة أو مدرّجة (حَرْفية، مجازيـة، تشابهية، تأويليـة)، بينما في الواقع، كما عَـرِف دانتي بلا شك، مـا من قارئ يشرع في القراءة بطريقة منهجية كهذه. كل أو لا واحدة من هـذه المستويات تحتل أهمية في فعل القـراءة. بالقول أو بإستعمال <أنا>، تستدرج الكلمـات الأولى القارئ الى مكان مظلم لا شيء فيه هو مطلق، لا الحلـم ولا الواقـع، وكل شـيء يقال فيه هـو يعني ما يعنيـه في الظاهر كمـا يعني شيئا آخرا، وأيضـا ليس إلّا الكلمات التـي تؤلفه. <الفردوس الأرضي> عند نهاية «المطهر» هو المرحلة التي يبلغها دانتي بعد أن إنمحت الخطايـا الأولية السبع من جبينـه، وأيضا الحديقة التي فقدنـا فيها براءتنا، وأيضا البستان الذي أختطفت منه بروسربينا[١٠٨]، وأيضا مكان الإنطلاق لإرتقائنـا الى السمـاء، وأيضا النظير المشرق للغابـة المظلمة في بداية رحلة دانتـي، وايضا الكلمـات الموسيقية (التي رافقت الاغنيـة الكورالية بنغمة

(١٠٨) الإسم الروماني لبيرسوفينا، إلهة، إبنة زيوس وديميتر.

قراريـة) [«المطهـر»، ٢٨. ١٧– ١٨]. لكن <الفردوس الأرضي> هو أيضـا غابـة الصنوبر الكثيفـة في كياسي قـرب رافينا حيـث كتب دانتي أناشيـده الأخيرة مـن «المطهر» حـين كان البحر يصل حتـى حافة الغابة وكذلـك الزرع الأجرد الـذي صار الان ينمو بعيـدا متجها الى الداخل، بضعة خطوات من كنيسة سان ابولينار.

لمساعـدة القارئ على الإقـرار بالصدق ولعب لعبـة التظاهر المتبادل، يقـدّم الكاتـب excusatio propia infirmitati خاصتـه، الاعـتراف بضعفـه الخاص به، وهي وسيلة بلاغية شائعـة في أدب العصور الوسيطة. تكـرارا، يقول لنا دانتي ان الكلمات لا تكفي، أن الذاكرة لا تستطيع نقل التجربة الى كلام، أنه حتى الذاكرة لا تقدر احيانا على الإحتفاظ بفعل غير منطـوق، وأن معرفة تجربـة معينة يمكن ان تُمنَح بالـر حمة فقط، (لاولئك الذين سيجربونها من خلال الرحمة)

لعل الكلمات لا تفصح عن ذاك التغيّر فوق البشري؛

وعن ذلك يكفي مثال واحد، رغم ضعفه،

لاولئك الذين سيجربونه من خلال الرحمة.

لا فقط ما هو (فوق بشري) ويكمن خلف مملكة البشر: كل محاولات التواصل، كل المصـادر الأدبية عن الحوار يىن الكاتـب والقارئ، كل نتاج صنعـي معمول من كلمات يعاني من فقره الجوهري. وبإعلانه عجز اللغة عـن نقل التجربـة، يجبر الشاعر القـارئ، الذي ألِفَ عيـوب اللغة، على التسليـم لا بصدق إعلان الكاتب فحسب، بـل أيضا، على نحو ضمني، بحقيقـة أن ما يعترف به الكاتـب <لا يمكن> أن يقال. كل الوسائل مباحة لمحاولة شحذ عدم دِقّة الكلمات.

(إنتبه لكلماتي كما اتفوّه بها بالضبط،

وعلّمها لاولئك الأحياء)،

كما تقــول بياتريس لدانتي، وفيما بعد، ترى أن عقل دانتي هو صلب كما الحجر، فتذعن:

(سأجعلك أيضا تحملها معك

في داخلك، مرسومة إن لم تكن مكتوبة).

الصــور، رغم انها أدوات أقل سموّا مــن الكلمات، تنفع أحيانا حيث تفشل الكلمات، وحتى بياتريس السماوية تضطر أن تلجأ، عند الاقتضاء، الى الصور. مثال واحد سيكون كافيا. في بداية «الفردوس»، في سبيل أن تفسّر لدانتي كيــف أن تألق الله موزّع بالتساوي على الأجساد السماوية، تسألــه بياتريــس أن يتخيّل تجربة عــن ثلاث مرايا ومصــدر عادي لضوء. إثنتــان من المرايا وضعتا على مسافة متساوية من المُشاهد والثالثة في مكان أبعــد: حتى لو يظهر الضوء أصغر في المــرآة الثالثة، فأن تألق الإنعكاسات الثلاثة هو نفسه. بهذه الطريقة، تصبح التجربة المحسوسة إستعارة لتجربة مختلفــة لا توصف: إن يكن ما يُــرى أو يُحَسّ لا يمكن أحيانا أن يُوضع في كلمات، فأن الكلمات المستحيلة يمكن أحيانا أن تُوضع في فعل، من أجل القارئ كي يرى ويحسّ ما لا يمكن أن يُروى.

كمــا يخبرنا دانتي مــرارا، الحقيقة (تجربة الحقيقــة) تنحسر عن التعبير والفهــم الإنساني، تغطس تحت اللغة، تحــت التذكّر داخل عمق جوهري حيث تكون الأشياء معروفة لنفسها، في جوهرها النقي اللايمكن ترجمته، تلك التي تُنقل غير ملموسة بفعل الترجمة من لغة الى لغة.

يريــد منّا دانتــي ان نقرّ بأنه هو، <أنا> القصــة، الذي سافر عَبْر ثلاث ممالك مرعبة، لكن القارئ يعرف أن تجربة دانتي هي ليست بالكامل تجربة الـ<أنــا> على الصفحة ولا تجربــة الـ<أنا> التي وضعها هناك: إنها تنتمي

الى <أنـا> أخـرى على القـارئ أن يحررها من الصفحـة، لافظا الكلمة ومـدركا أنهـا تتحدث بإسـم شخص آخـر. يعرف القـارئ أن الصوت الـذي يقول <أنا> يسمّي نفسه وفي الوقت ذاته يسمّي آخرين كُثْر، بما أن الكاتـب يخلق خلقه بعكس الصور (كما في المـرآة). في لعبة المرايا هذه، علـى القارئ أن يخطو داخلا فيها، كـي ينال معرفة واقع الكلمات ليلفظ هـذه الـ<أنا> التي هي ليست هو. عَبْر حماسـة القارئ، يمكن لدانتي أن يـزور «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس» كي يستطيع القارئ على الأقل ان يقول، (أنا أيضا كنت هناك).

صدمة إكتشافي الأول بـأن الأدب يلفّق وان العالم المأهول بالكلمات هـو غير عالم الواقع البيروقراطي، لم تنقضِ بالكامل، بعد اكثر من نصف قرن. ما زلت محيّرًا بإدراك أنه اذا لم يكن المؤلف الذي إخترع راوياً مغامراً مـن اجل تسلية إبن زوجته هو ذلك الراوي (أو بشكل جزئي فقط)، واذا لم يكـن الشاعر الذي إستحضر المسافر في ممالـك مختلفة هو ذلك المسافر (أو ليس بالكامل)، إذن أنا، قارئهما المجتهد، لم أكن الفتى، لم أكن الرجل الـذي على الضفة الأخرى من الصفحة. على الأقل ليس بالكامل، وعلى الأقـل بشـكل جزئي فقط. لا أعرف إن كان علـى أن أبتهج أو أقنط بهذا الإستنتـاج.

أكثر من خمسة قرون بعـد دانتي، في ١٥ مايس ١٨٧١، مسافر آخر في <الجحيم> وضع مسوّدة التقرير التالي:

(لو كان الحمقى القدامى لم يكشفوا عن المعنى الزائف لـ <أنا> لما كان علينـا أن نكنس تلك الملايين من الهياكل العظميـة التي، منذ بدء الزمان، راكمـت ثمرات فكرها الأعور، مدّعية بأنها مؤلفتها!) هكذا كتب الفتى ذو السبعـة عشرة عاما آرثر رامبو الى صديقـه بول دومني، قبل سنتين من

تأليفه «فصل في الجحيم»، بادئا الرسالة بإستنتاج محتوم: (Car JE est un autre) – (لأن <أنا> هو الآخر).

هذه هي الحقيقة التي يجب أن يضعها القارئ دوما في ذهنه.

# أجوبة نهائية

(هل تسمح جلالتكم)، قال إثنان، بلهجة شديدة التواضع، راكعا على ركبة واحدة إذ هو يتكلم، (كنا نحاول -)

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٨**

A la mémoire de Simone Vauthier [١٠٩]

في ١٩ نيسان ١٦١٦، بعد اليوم الذي تناول فيه اسرار القربان المقدسن كتب ميغيــل دي ثرفانتس سافيدرا إهداء كتابــه الأخير، «Los trabajos de Persiles y Segismunda» («أعمــال بيرسيليس وسيغيسموندا»)، الى دون بيدرو فرنانديز دي كاسترو، كونت ليموس، والكتاب هو (رواية تجرؤ)، حسب رأيه، (على منافســة هليودورس). كان هليودورس روائيا اغريقيــا، شهيرا فيما مضــى ومنسيــا الآن، كان ثرفانتســ معجبا بروايته «Aethiopica» كثيرا. بعد ثلاثة أو أربعة أيام (ظل المؤرخون غير متأكدين) توفي ثرفانتســ، تاركا لأرملته المسؤولية عن نشــر الـ«بيرسيليس». روايته «كيخوتــه»، اذا إستطعنــا، جزئيا علــى الأقل، تصديق الإنــكار المتواضع المقــدَّم في بدايــة الكتاب الأول من الرواية، كانــت بالنسبة لثرفانتس شيئا ثانويــا على نحو يثير الأسف. (ماذا يمكــن لهذه الروح العقيمة الفظة التي لي أن تلــد ســوى إبن ذابل، ذاوٍ، نــزوي ومفعم بأفــكار لم ترد في الخيال مــن قبل؟) يسأل القارئ. على سرير موتــه، مراجعا قيمة جهوده، يستنتج

(١٠٩) < الى ذكرى سيمون فوتييه > ( بالفرنسية في الأصل ).

ثرفانتس أن الـ«بيرسيليس»، أو ربما روايته الشعرية الطويلة غير المنجزة «غالاتيا»، يمكن أن تكون وصيته الأدبية: قرّر القرّاء شيئا مختلفا، فهي «دون كيخوته» التي تواصل الحياة كرواية معاصرة لنا، بينما البقية من عمل ثرفانتس، يغدو بمعظمه علفا للباحثين. تمثل «دون كيخوته» الآن كل أعمال ثرفانتس، وربما ثرفانتس نفسه.

مثل ثرفانتس، نحن في الأغلب غير واعين بقدرنا. معذبو الضمير، ندرك أننا على هذه الأرض في رحلة كان يجب، شأنها شأن كل الرحلات، أن يكون لها بداية وبلا شك بلوغ ونهاية، لكن عندما تبدأ الخطوة الأولى والتي ستكون الأخيرة، الى أين وجهة سفرنا ولماذا، وهي الأسئلة التي، في ترقّب ما ينتج عنه، تبقى دون جواب على نحو لا سبيل الى تغييره. يمكننا مؤاساة أنفسنا، مثل دون كيخوته نفسه، بالإقتناع أن ارادتنا الطيبة ومعاناتنا النبيلة تسوّغان بغموض كوننا أحياء، وأننا عَبْر أفعالنا نلعب دورا يُبقي على سرّ الكون موحّدا. لكن المؤاساة ليست طمأنة.

يؤمن اليهود بأن ستة وثلاثين رجلا صالحا، <اللاميد فافنيكين>، يبرأون امام الله من الإثم. ما من إنسان يعرف أنه لاميد فافنيك، ولا هو يعرف هوية الخمسة والثلاثين الآخرين، لكن، لسبب يعلمه الله وحده، وجود هذا الرجل يمنع العالم من التفتت الى غبار. ربما لا يوجد فعل، مهما كان صغيرا جدا أو تافها، لا يحقق هدفا مماثلا. ربما كل واحدة من حيواتنا (وحياة كل حشرة، كل شجرة، كل غيمة) تقع مثل حرف في نص يعتمد معناه على تعاقب معين من ظهور وإختفاء حروف، في قصة نجهل بدايتها وسوف لن نقرأ خاتمتها. إن كان لحرف <ح>[110] في هذا المقطع له وعي،

---

(١١٠) يعود الى كلمة <حياة> في المقطع.

فربمـا يسأل نفسه عندئـذ السؤال ذاته و، لعجزه عـن تتبع الصفحة التي كُتِب هو عليها، لا يتلقّى جوابا.

غـير عارفين ما أُعِدَّ لهـم أن يفعلوا لكنهم يشعـرون بأنهم يجب أن يعرفـوا عندما يفعلونه: هذه المفارقـة تلازم الفنانين منذ بدء الخليقة. كان الفنانـون دائما واعين بأنهم منهمكون بمهمـة (أو مجنَّدون لها) لا بد أن معناهـا النهائي فاتهـم. قد يدركون، أحيانا، أنهم كانـوا أنجزوا شيئا من دون أن يفهمـوا بالضبط ما هو وكيف أُنجِـز، أو قد يحدسون أنهم على شفـا إنجاز شـيء، ومع ذلك، سيفوتهـم، أو انهم كانـوا مكرّسين لمهمة معرَّفـة بإستحالة إنجازهـا. عدد لا يُحصى من الأعمـال غير المنجزة من نصَـب، لوحات، سيمفونيـات، وروايات تشهد علـى غرورهم الفني المفرط؛ بضعة آخريـن يعلنون بشجاعة أن الإنجاز (رغم ندرته) هو أيضا ضمن قدرة البشر.

في مـكان مـا في منتصـف روايـة بروسـت «La Prisonnière» [«السجينـة»]، يعلـم مارسيـل أن الكاتـب بيرغـوت توفي بعـد زيارة للمتحـف لمشاهدة لوحة فيرمير «مشهد مـن دَلَفْت». أحد النقّاد لاحظ أن (الرقعة الصغيرة للجدار الأصفر) المرسومة بإتقان شديد، إن شوهدت بمفردهـا، بدت إنها تنطوي على (جمال مكتفٍ بذاته). بيرغوت، الذي ظنّ أنـه يعرف اللوحة جيـدا، يذهب منزعجاً ليثبّت بصـره على الرقعة الصغـيرة، رغـم أن طبيبه أمره ان يـلازم السرير. (هكـذا كان يجب أن أكتب)، قال متأسفا، قبل أن ينهار. أدرك بيرغوت في جزء صغير جدا من واحـدة من لوحات فيرمير إنجـازا لم يُقيَّض له هو نفسه بلوغه أبدا وبهذا الإدراك المروّع يمـوت. هذا المشهد، كما صوّره بروست، هو تحذيري. التأمل في عمل ناجـح، عمل فني مكتفٍ بذاته، يقدّم للفنان سندا لتقييم عمله الخاص ولإدراك قدراته الخاصة، لا في تعابير مطلقة، بالطبع، لكن

في حالـة محـددة كان فيها عمل آخـر أثّر فيه. هو الآن يعـرف ماذا يعني بلـوغ (أو عدم بلوغ) نوع من الكمال، ومـا اذا كان عليه الاستمرار أو التوقف.

بهـذا المعنى، مـا كل توقف هو إفتقار للنجـاح. عندما يتخلى كافكا عـن «القلعة» قبل الخاتمة الشكليـة للقصة، عندما يموت غاودي قبل إتمام كنيسـة ساغاردا فاميليـا، عندما يدوّن ماهلر على عجـل الأجزاء الأولى مـن سمفونيتـه العاشرة، عندما يرفض ميكيل آنجلـو مواصلة العمل في بييتـاه[111] الفلورنسيـة، فهم نحن، الجمهـور، لا الفنانون، الذين يمكن أن نعتـبر الأعمـال نصف منجـزة. للمبدع، قد تكـون النتيجة تمهيدية، مقطوعـة أجل، لكنها ليسـت ناقصة، مثل رقعة فيرمـير الصغيرة الملونة المعزولة في عين المشاهد.

رامبـو قطع مسيرته الشعرية في عمر التاسعة عشرة؛ جَي دي سالنجر لم يعد يكتـب قصصا بعد عام ١٩٦٣؛ الشاعر الارجنتيني انريكه بانشز نشـر ديوانه الأخـير في ١٩١١ ثم عاش بعدها سبعـة وخمسين سنة من دون أن ينشر مجموعة جديدة واحدة من القصائد. نحن لا نعرف إن كان هؤلاء الفنانـون أحسّوا، في لحظة معينة، بالتجلّي فانجزوا ما أنجزوه ومن ثـم انسحبوا من العالم الذي لم يبق لديهم فيه شيئا يقدموه. بلا شك، من منطقتنـا النائية كقرّاء، يبدو عملهم مكتفيـا بذاته، ناضجا، كاملا. لكن هل رأى الفنانون عملهم على هذا النحو؟ قلّة هم الفنانون الذين أدركوا عبقريتهـم من دون غلـو أو تواضع مضَيِّق. المثال هـو دانتي، الذي، في الكتابـة، يعرف أن شعـره العظيم هو عظيم ويقول للقـارئ أنه كذلك.

---

(١١١) بييتا (بالايطالية Pietà) أو <الشفقة> هو موضوع في الفن يصوّر مريم العذراء محتضنة جثة يسوع وغالبا ما يوجد في النحت.

لمعظـم الآخرين، تعلّم الحرفـة، مع ذلك، لا يتوقف أبـدا، وما من عمل منتج هو منجَز بالكامل. يشهد بذلك الاعتراف التالي:

(منذ سـن السادسة أحسست بدافع لرسم شـكل الأشياء. في سنواتي الخمسـين، عرضت مجموعة من رسومي، لكن لا شـيء أُنجِز قبل السبعين كان أرضـاني. فقط عند الثالثة والسبعين صـرت قادرا على الحدس، حتى بشكل تقريبي، بالشكل والطبيعة الحقيقيان للطيور، الأسماك، والنباتات. لذلك،عند سن الثمانين سأكون أنجزت تقدما كبيرا؛ عند التسعين، سأكون إقتحمت جوهر الأشياء كلها؛ في المئة، سأكون بلا ريب إرتقيت الى حالة عليـا، تفوق الوصف، واذا عشت حتـى عمر المئة وعشرة، كل شيء، كل نقطـة وخـط، سيعيش. أدعـو اولئك الذيـن سيعيشون بقـدر عمري أن يذكّـروني بوعدي. هذا مكتوب بقلمي في سنتـي الخامسة والسبعين، أنا المعروف سابقا بإسم هوكوساي، والآن أدعى هاوكيفو- رووي، العجوز المخبّل بالرسم).

سـواء كان الفنـان تخلى عـن سيرتـه الابداعية أو سعـى وراءها حتى آخـر نَفَس في حياته، سواء أحسَّ بأن شيئا ممـا أنجزه سيُبعث حيا من ترابه ورمـاده، أو سواء كان متأكدا أن عملـه، كما ينذرنا سِفْر الجامعة، لا شيء سوى (باطلٍ وقبضُـ ريح)، فهم نحن، الجمهـور، الذين نواصل البحث في مـا كان أبدِع ووضع أمامنا نظاما معينـا للجدارة ، في هرمية جمالية، أخلاقية، أو فلسفية. نحن نعتقد أننا نعرف أفضل.

في عجرفتنـا، مع ذلك، نفترض شيئا هو ربما لا يُحتمَل: ان هناك عمل واحد بين اعمال كورو، أو شكسبير، أو فيردي، يسامي الأعمال الأخرى مجتمعـة، عمل لا بد أن تبدو بالنسبة له الأعمـال البقية كلها تحضيرات أو مسوّدات، عمل بالغ الذروة، إنجاز متوّج. في واحدة من قصصه القصيرة،

يقدّم هنري جيمز فكرة أن هناك بالفعل ثيمة، موضوع، توقيع يلقي نظرة عامـة على أي عمل لفنان مثـل تطريز مكرر لكنه خفي في سجادة. فكرة عمـل <إيصائـي>[112] يلخّص ذروة و إرث فنان هي مثـل (التطريز في سجادة) جيمز، لكن من دون سجادة.

قبل وفاتها مباشرة، سُمِعَت غيرتـرود شتاين تسأل، (ما هو الجواب؟) وإذ لم يـردّ أحـد بجـواب، ضحكـت وقالـت، (في هذه الحالـة، ما هو السؤال؟) ثـم فارقت الروح. لأن معرفتنا عن العا لم، كما أدركت شتاين، هـي شظوية، نحن نعتقـد أن العا لم هو أيضا شظـوي. نفترض أن الكِسَر والقِطَع التي نعثر عليها ونجمعها (من تجربة، متعة، أسى، كشف) تعيش في عزلة باهرة مثل كل ذرّة من ذرّات غيمة من غبار النجم. نحن ننسى الغيمة الشاملـة، ننسى أن في البدء كان نجم. لو أن «دون كيخوته» أو «هاملت» كلمـات أيصائية لثرفانتس أو شكسبير، لتخلّى بيكاسو عـن فرشاته بعد الجيرنيـكا ورامبرنت بعد «حرّاس الليل»، ولمات مـوزارت سعيدا بتأليفه «الناي السحـري» وفيردي بتأليفـه «فالستاف»، لكننا كنـا سنفقد شيئا مـا. كنا سنفقد المقاربـات، النسخ التجريبية، التنويعـات، تغيّرات اللحن والمنظـور، خطوط الرحلة غير المباشرة، المراوغات، العلاقات في الظلال، البقية من كونهم المبدع. كنا سنفقد الرعب، ولادات جنين ميت، اللقطات المراقَبة، الهزائـم، الإبداعات الأقل إلهاما. لأننا لسنا خالدين، علينا إقناع أنفسنـا بعيّنات، ولذلك أن إختيار أعمال إيصائيـة هو مسوّغ تماما. طالما تذكّرنـا أن تحت هذه الفخامة ثمة حفيف وإثـارة في غابة وافرة، واسعة، مظلمة ملأى بأوراق الشجر الساقطة أو المنبوذة.

---

(١١٢) متعلق بالوصيّة.

# أي أغنية غنّت السايرانات

(ألم تحزري اللغز بعد؟) قال صانع القبعات، ملتفتا الى آليس ثانية.
(لا، أنا أستسلم)، أجابت آليس. (ما هو الحلّ؟)

**« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧**

«الأوديسـا» هـي قصيدة ذات بدايـات زائفة ونهايـات زائفة. برغم التضـرّع الأولي الى الموزيـة، الـذي يتوسـل فيـه الشاعر اليهـا للغناء عن (الطـوّاف، الواسـع الحيلـة / الذي ظلّ يهيـم هنا وهنـاك، بعدما سلب / مرتفعـات طروادة المقدّسـة)، يشعر القارئ أن هـذه الأبيات هي ليست البدايـة بل خاتمة القصة، أن الموزية أنهـت مهمتها الآن وان كل شيء كان مرويا سابقا.

الكتـاب الأول مـن القصيـدة ينهـي القصـة البحريـة. يـروي لنا ان أوديسيوسـ غـادر طـروادة منذ زمن طويـل، وأنه عانى الكثـير من سوء الطالـع، وأن لا زوجتـه ولا إبنـه يعرفان مكان وجـوده. الكتاب الأخير يفتتـح القصة بمغامـرات مستقبلية، تاركا القـارئ في ترقّب قلق في وسط معركـة تُقاطَع من قبل أثينا. لكن لا فقط بداية القصيدة وخاتمتها تفترضان ضمنا أن للقارئ معرفة مسبقة. كل واحدة من مغامرات اوديسيوس تحمل إفتراض حصيلتها هي وحصيلة بداية القصيدة ونهايتها. كل حلقة جديدة تفترضـ «الأوديسا» بكاملها بحلّ مختلف ولن يكون تاما أبدا: يحيا حياة عبد بين ذراعي كاليبسو الجميلة، يُتَّهم بالخيانة مع الأميرة ناوسيكا، ينسى

العالم وسط آكلي اللوتس، يُلتهَم على نحو مخزٍ من قبل السيكلوب آكلي لحوم البشر، يقع ضحية الغضب الشديد لرياح الملك اوليوس، يعاني من قدر شنيع بين سكيلا وشاريبديز، يموت تحت سيوف تابعي زوجته. مغويا بنهايات لانهائية، عودة اوديسيوس هي عودة أبدية.

واحدة من هذا الأقدار المحتملة توحى الى اوديسيوس من قبل شبح المتنبئ تريسياس في العالم السفلي: أنه بعد ختام القصة، ما أن يبلغ اوديسيوس ايثاكاه ثانية، حتى (يمضي قدما مرة أخرى) فيعثر مصادفة على (عِرق من البشر لا يعرف شيئا عن البحر) وهنا، بين الغرباء، يلاقي نهايته الحقيقية. دانتي، الذي لم يكن قرأ هوميروس، حدَسَ على نحو سحري بالنبوءة وجعلها شعريا تصبح حقيقة. في دائرة <الجحيم> حيث يُعاقَب الكذابين والغشاشين، يقول اوليسيس (كما كان يُسمّى اوديسيوس من قبل الرومان) لدانتي أنه شرع حقا بهذه الرحلة الإضافية، مستحثا رفاقه العجائز على الإبحار ثانية.

رغم ما مضى من كثير، يبقى الكثير؛ ورغم
اننا الآن لسنا بتلك القوة التي كنّا بها في الأيام الخوالي
نحرّك الأرض والسماء، حيث كناّ، حيث كنّا؛
طبع واحد متساوٍ من قلوب شجاعة،
أمست واهنة بالزمن والمصير، لكنها قوية الإرادة
بالسعي، البحث، العثور، لا بالاستسلام.

اوليسيس دانتي يبدأ رحلته مع طاقمه القديم، يسافرغربا ما وراء الأفق، يرى جبالا تصعد من البحر، يبتهج عظيم الإبتهاج لكنه يقنط إذ تنقضّ عاصفة على السفينة وتظهر دوّامة في طريقها و، (كما تشاء يد عليا)،

تغرق في مياه مجهولة. هنا تنتهي نسخة دانتي من خاتمة «الأوديسا». بغض النظر عن التحذير الضمني من أن وصف اوليسيس قد لا يكون بالضرورة وصفا حقيقيا بما أنه كان مدانا بـ <الجحيم> بتهمة الغش، لا يروي لنا دانتي شيئا عن مقاصد الملك العجوز، عن إرادته بـ (السعي، البحث، العثور) – عن ماذا؟

هوميروس، الذي قدّم لدانتي هذا المقطع الختامي للقصة، يوحي أيضا (أكان دانتي قادرا على قرائته) بجواب على سؤال. يقع المشهد في الكتاب ١٢ من «الأوديسا»، عندما يواجه اوديسيوس ورفاقه غواية السايرانات. تحذره الساحرة سيرس، بعد أن أمرتها الآلهة بإطلاق اوديسيوس من سحرها، من المخاطر التي سيلاقيها إن بدأ برحلة (هذه مرة أخرى رواية مختلفة لأحداث القصة). من بين هذه المخاطر، السايرانات القادرات على غواية الفانين بغنائهنّ. في نسخة هوميروس، هنّ فقط إثنتان، جاثمتين على جبل من هياكل عظمية ولحم عفن يرتفع من وسط مرج أخضر، تنتظران السفن المارّة. كل من يسمعهنّ يغنين، كما تقول سيرس لاوديسيوس، سوف لن يعود الى وطنه ثانية، أبدا لن يحضن زوجته ويرى إبتسامة أطفاله، سيُدان بالموت والنسيان. للفرار من غوايتهنّ، تنصحه سيرس بسدّ آذان رجاله بالشمع وربط نفسه بصاري المركب. عندئذ، رغم عجزه عن الإقتراب منهن، سيكون اوديسيوس مع هذا قادرا على سماع أغنية السايرانات الغامضة.

إقترب أكثر، يا اوديسيوس الشهير – يا فخر ومجد فرسان الاغريق –
إجعل سفينتك ترسو على ساحلنا كي تسمع غناءنا!
ما من بحّار أبدا مرّ على شواطئنا في مركبه الأسود
حتى سَمِعَ الأصوات الحلوة تنسكب من شفاهنا،

وحالما يسمع يُسَرّ قلبه فيمضي مبحرا، رجلا اكثر
حكمة.
نحن نعرف كل الآلام التي كابدها الأكين والطروادين
فيما مضى
على السهل الفسيح لطروادة حين شاءت الآلهة ذلك –
كل ما مرّ على الأرض الخصيبة، نعرفه كله.

بسماعهنّ، يحسّ اوديسيوس بشيء داخل نفسه يدفعه الى الذهاب صوبهنّ فيومئ لرجاله أن يفكّوا وثاقه، لكنهم، وهم باقين على طاعة أوامره الأولى، يضيّقون الحبل بإحكام على الصاري. أخيرا، تبحر السفينة متجاوزة الخطر، وتختفي السايرانات في الأفق. اوديسيوس ورفاقه تحاشوا مجددا نهاية أخرى. اوديسيوس هو الآن الرجل الوحيد على الأرض الذي سَمِع غناء السيرانات وبقى حيا.

مَنْ تكون هذه السايرانات؟ لم يخبرنا هوميروس كيف كانت هيئتهنّ. زخارف اغريقية قديمة، ليست أقدم من القصيدة نفسها، تظهرهنّ نساءً بأجنحة كبيرة أو طيورا بوجوه نساء. في القرن الثالث قبل الميلاد، جعل ابولونيوس الرودسي، مستلهما بهوميروس، أبطاله، جاسون وطاقمه، يلاقون هم أيضا السايرانات، ويصفهنّ بكائنات مجنّحة، نصف طيور نصف نساء، بنات إله نهر وواحدة من الموزيات التسع. يقول ابولونيوس أن السايرانات كن يعملن خادمات لبيرسيفونا، يسلينها بغنائهن. اسطورة تالية تضيف أن أم بيرسيفونا، ديميتر، بعد أن أختطِفت إبنتها بيد ملك العالم السفلي، عاقبتهن لاخفاقهن في حماية بيرسيفونا، فاعطتهن أجنحة قائلة، (الآن، طرن في أرجاء العالم وإجلبن لي طفلتي!) اسطورة أخرى تقول أن مَنْ عاقب السايرانات كانت هي افروديت لرفضهن تقديم خدماتهن الى بشر فانين ولا الى آلهة آخرين. مع ذلك تخبرنا اسطورة أخرى أن

السايرانـات، برغـم إمتلاكهـن أجنحة، كـنّ عاجزات عـن الطيران لأن الموزيـات التسع (أمهنّ وخالاتهنّ)، بعد هزيمتهـن في مباراة للغناء، نتفن ريشهن ليجعلنه أكاليل لأنفسهن. عن موت السايرانات توجد على الأقل نسختـان. واحـدة تقول أنهن قتلـن على يد هيرَقل، الـذي كانت مهمته السادسـة إبادة الطيور الهولية ذات المناقير، الأجنحة، والمخالب البرونزية التـي كانت تتغذى علـى اللحـم البشـري في المستنقعـات الستيمفالية. الأخـرى، تقول انهن غطسن في البحر وأُغرِقن، بعد ربطهن بالحبال على يـد اوديسيوس. ربما كان هذا الموت المائي هو الذي أدّى بالألسنة اللاتينية الى الخلـط بين المخلوقـات المجنحـة والمخلوقـات الشبيهـة بالأسماك، داعيـة الإثنين بنفس الإسم، بخـلاف التميز في الانكليزيـة بين Sirens [السايرانـات] و mermaids [الحوريـات] أو في الالمانية بين Sirene و Nixe.

مرعبـات كمـا الخطّـاف[١١٣]، جميلات كمـا الحوريـة[١١٤]، كانت كل السايرانـات مميـزات بغنائهـن. في الكتاب الأخير مـن «جمهورية» افلاطـون، ثمان سايرانات تغني كل واحدة منهـن بلحن مختلف تبني معا هارمونيـة فيثاغورية من أجواء سماويـة، كان الفلكيون حتى زمن غاليليو مفتونـين بها. بالنسبة لافلاطون، غناء السايرانات هو أقل إغواء مهلك مما هـو وسيلة ضرورية لتصويـب أعمال السماوات. على غنـاء السايرانات يعتمد توازن الكون نفسه.

لكـن هل يمكننـا معرفة طبيعـة غناء كهـذا؟ وفقـا لسوتونيوس، كان

---

(١١٣) مخلوق خرافي خبيث نصفه امرأة ونصفه طير. [المورد]

(١١٤) إلاهة ثانوية من إلاهات الطبيعة التي كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فاتنات تقيم في الجبال والغابات والمروج والمياه. [المورد]

الامبراطـور تيبيريوسـ، متـى ما إلتقـى أساتـذة الأدب الاغريقـي، يمتعه أن يسألهـم ثلاثـة أسئلـة مستحيلة، كان الثالـث منهـا: (أي أغنية غنّت السايرانـات؟) بعـد خمسة عشرة قرنـا، لا حظ السير توماسـ براون أن السؤال، رغم أنه ملغز، لم يكن (عصيا على الحزر). هذا صحيح.

بضعـة سمات مميزة مـن الأغنية هي معروفة لدينـا. السمة الأولى هي الخطر، بما أنه في ذات جاذبيتها ننسى العالم وننسى مسؤولياتنا فيه. الثانية هـي طبيعتها الإلهامية، بما أنهـا تخبرنا عن ما حدث وعن ما سيحدث في المستقبـل، عن ما نعرفـه مسبقا وعن ما لا نستطيع تبينـه. في النهاية، انها أغنيـة يمكن أن تكون مفهومة من الجميع، مهمـا كان لسانهم أو وطنهم، بمـا أنه تقريبـا كل البشر يسافرون عـبر البحار وأي منهم يمكـن أن يلاقي السايرانات المرعبة.

هذه الميزات تفضي الى أسئلة إضافية. الأول: أين بالضبط يكمن خطر أغنيتهنّ؟ في اللحن أم في الكلمات؟ بعبارة أخرى، في الصوت أم في المعنى؟ الثاني: إن كانت أغنيتهن تلهـم الجميع، فهل تعرف السايرانات مصيرهن المأسـاوي الخاص بهن أو، مثلهن مثل الكاسندرات المستبطنات[١١٥]، هل هن الوحيدات اللائـي لا يشعرن بتأثير موسيقاهـن النبوئية؟ والثالث: ما هي هذه اللغة التي تُعَّد كونية؟

لـو إفترضنا مع افلاطون أن أغنيتهن ليسـت مؤلفة من كلمات بل من نغمـات موسيقية، فأن شيئا مـا في تلك الأصوات يكفي بأن يضفي عليها إحساسا. شيء تنقلـه أصوات السايرانات (ولا يمكن أن يُختزَل الى إيقاع

(١١٥) جمع كاساندرا، وهي في الاساطير الاغريقية إبنة بريام ملك طروادة وهيكوبا، وعدها ابولو بنعمة التبصّر إن وعدت بحبه لكنها حالما حصلت على موهبتها سخرت منه ورفضت طلبه فانتقم ابولو بأن جعل كل تنبوئاتها تكذب.

صرف او قــدرة عقلية) التي تناشد اولئك الذين يسمعونها كحيوان ينزو، مصــدرا صوت غير مفهوم عــدا كونه صدى بحد ذاتــه. كنيسة العصور الوسطى رأت في السايرانات إستعارة عن الغوايات التي تحدق بالروح في بحثها عن الله، ورأت في أصواتهن الضجيج البهيمي الذي يغرينا بالإبتعاد عــن الإلهي. لكــن ربما لنفس السبــب أن الإحساس بأغنيــة السايرانات، بخــلاف الإحساس بإرداة الله، هو ليس (عصيا على الحزر). المسألة، كما أعتقد، تمسّ جوانبا معينة من اللغز الأساسي للغة.

الألسنة التي تطورت في العــالم الهوميري وقبل الهوميري، تحت تأثير الهجــرات والفتوحــات، لغرض إتصــال تجاري وفني معــا، كانت ألسنة <مترجَمــة>. هذا يعني، الألسنة التي قــادت، لأسباب حرب أو تجارة، الى إتصالات بين الاغريق و<البرابرة>، بين اولئك الذين يسمون أنفسهم متحضريــن والآخريــن، الــذي ينطقون كلاما غــير مفهــوم. الإنتقال من مجمــوع مفردات الى أخــرى، الترجمة (بالمعنى المادي) مــن إدراك واحد للمعنــى الى إدراك آخــر لنفس المعنــى هي واحدة من غموضــات أساسية للعمــل الفكري. لأنــه اذا كان إتصال دلالي، مكتــوب أو شفهي، محكي أو أدبــي يعتمد على الكلمات المستخدمة وعلى النحو الذي يشكل أساسا لهــا، ماذا يبقى إذن محفوظا عندما نستبدلها بكلمات أخرى و قواعد نحو أخرى؟ مــاذا يبقى عندما نستبدل الصوت، البناء، النزعة الثقافية، التقاليد اللغويــة؟ مــاذا نترجم عندمــا يكلّم واحدنــا الآخر من لســان الى لسان؟ لا المعنــى المستوطِــن ولا الصوت بــل شيء آخر هو الــذي يبقى من تحوّل الإثنــين، أي شيء يبقى عندما يكون الكل مشطوبا. لا أعرف لو يمكن أن يُعرَّف هذا الجوهر، لكن ربما، كتشابه جزئي، يمكن أن نفهمه بكونه أغنية السايرانات.

مــن كل سماتها المميــزة، الأكثر قوة هي طبيعتهــا النبوئية. كل الأدب

العظيـم (كل الأدب الـذي نسميه عظيمـا) يبقى حيا، علـى نحو مزعج تقريبـا، عـبْر تناسخاته، ترجماتـه، قراءاته وإعادة قراءاتـه، ناقلا نوعا من المعرفـة أو الإلهام الـذي بدوره يوسّع ويلقي ضـوءً على بديهيات جديدة وتجارب للكثير من قرّائه. هذه الطبيعة الابداعية، مثل القراءة الشامانية[116] لعظـام ظهر السلحفـاة أو أوراق الشاي الجافة، تسمح لنـا أن نفهم، من خلال قراءة الأدب الروائي أو الشعر، شيئا من ذواتنا الغامضة. هذا النهج التقليدي لا يستلزم فقط الفهم لمفردات مشتركة بل أيضا البصيرة، في البناء الأدبـي، لمعنى مبتكر حديثا. في حالات كهذه، هـو القارئ (لا المؤلف) الذي يعيد ترتيب النص ويفك مغالقه، واقفا، اذا جاز القول، على جانبي الصفحة في الوقت ذاته.

في نفس الجزء مـن الـ«جمهورية» الذي تظهر فيه السايرانات، يتخيّل افلاطـون أنه عندما قيـل للأبطال العظمـاء الموتى من الأزمنـة القديمة أن يختـاروا تناسخاتهـم في المستقبل، فـأن روح اوديسيوس، متذكّرة كيف جعلهـا الطموح تعاني في الحيـاة السابقة، إختارت حيـاة مواطن عادي، وهو مصـير نبذتـه الأرواح الأخرى بـإزدراء. في تلـك اللحظة، يرفض اوديسيوسـ مجد طـروادة، شهرة المخـترع والستراتيجـي، معرفة البحر، الحوار مع احبائـه الموتى، حب الأميرة والساحرات، تاج قاتل الوحوش، دور المنتقم المبجّل، سمعة الزوج المخلص: كلها مقابل حياة مجهولة هادئة. قـد نتساءل ما اذا كانت حكمة كهذه، عند رجـل أحسّ أن حياة المغامرة كانـت قدره، لم توهب له في اللحظة التـي كان فيها مربوطا الى الصاري يسمع أغنية السايرانات.

---

(١١٦) من الشامانية ، وهو دين بدائي من أديان شمالي أسيا واوربا يتميّز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف. [المورد]

كان تريسياس أخبره أنه بعد الرحلة الغامضة الأخيرة سيكون موته هادئا، (موتا لطيفا، بلا ألم... مغلوبا بسنوات الكهولة الناضجة / وكل الأحبة حولك في سلام مبارك). لم يكن دانتي قادرا على منحه ذا الموت، ولا الأجيال من الشعراء الذين ترجم كل منهم أغنية السايرانات بطريقته الخاصة. الجميع تقريبا، من هوميروس الى جويس وديريك والكر، طالبوا أن يكون اوديسيوس/ اوليسيس مغامرا. القلة فقط، بينهم افلاطون، حَدَس أن اوديسيوس وحده يمكن أن يغيّر قدره المكتوب له بعد اكتشاف ذاته الحقيقية في الأغنية التي أجبِر على سماعها. في القرن الرابع الميلادي، إدّعى الخطيب ليبانيوس، صديق جوليانوس المرتد، في كتابه «إعتذار سقراط» أن هوميروس كتب «الأوديسا» في مديح الرجل الذي تمنى، كما سقراط، معرفة ذاته.

كان دانتي أيضا أدرك الالتباس الضروري لأغنية السايرانات، التي أتاحت لكل مستمع أن يسمع نسخة مختلفة. في النشيد التاسع عشر من «المطهر»، يحلم دانتي حلما. يرى <إمرأة>

عيّة في كلامها، حولاء، قدماها عقفاوان،
يداها مشوهتان، وخدّاها شاحبان.

ينظر دانتي اليها، فتصيّرها نظرته امرأة جميلة. تبدأ المرأة بالغناء، فتدوّخ أغنيتها الشاعر.

(أنا)، غنّت. (أنا السايرانة الحلوة
التي تغوي البحّارة فيضلّون في البحر،
وبالمتعة يُفعمون إذ يسمعوني.
أنا مَنْ صرف بغنائي اوليسيس

عن طريق رحلته ، وهو معي يحسّ
انه في موطنه، فأنا بالكامل أرضيه).

فجـأة، تظهر (سيدة جليلة، خفيفة الخطـو) بجانبه وتناشد فيرجيل ان يخبر دانتي من هو هذا الشبح حقا. يمسك فيرجيل السايرانة ويشقّ ثوبها، فيكشف عن بطن سامّة توقظ نتانتها دانتي من حلمه.

السايرانـة (كمـا تخيّلهـا الشاعر) هي شـيء مخلوق من رغبـة دانتي الايروتيكيـة، رغبة تحـوّل الصورة التي ينظر اليهـا، مبالغا في هيئتها حتى تكتسـب جمـالا فتانا لكنـه زائف. السايرانـة، كما يحـاول فيرجيل أن يُـري تلميذه، هي ليست رؤيـة حقيقية دالة على الحب بل إنعكاس لرغبته المحرّمة. السايرانة وأغنيتها هما إظهار لذاك الذي يخفيه دانتي عن نفسه، ظـلّ لجانبه المظلم، الهذياني والذي لا يُوصَـف، النص السرّي الذي يحلم دانتـي بإستحضـاره ويحاول فكّ مغالقه. هذا هو تفسـير محتمل لسايرانة دانتي لكن ربما يمكن أن يُقرأ الكثير في ظهورها المتغيّر.

بعـد قـرون، قـال كافـكا، أن السايرانـات، وهنّ يواجهـن توقعات اوديسيوس، بقـين ساكنات، اما لأنهـن تمنين هزيمته بصمتهـن أو لأنهن أنفسهن كنّ مغويات بالنظرة المحدقة القوية للبطل، وأن اوديسيوس الذكي تظاهر فقط بسمـا ع الأغنية السحرية فتمنّعن عنه. في هذه الحالة يمكن أن نضيـف، أنه لم يكن الصـوت ولا الكلمات التي أدركهـا اوديسيوس بل نوع من صفحة بيضاء، نوع من القصيدة الكاملة، الموشكة على أن تكون متخيَّلة.

فيمـا بعد أيضـا، كتب بورخس، محـاولا تعريـف ars poetica [117]

---

(١١٧) <فن الشعر>، هي قصيدة كتبها هوراس حوالي عام ١٩ قبل الميلاد، ينصح

الخاص به،

يقولون أن اوليسيس، التَعِب من الدهشات
بكى فرحا حين رأى ايثاكاه ثانية
بسيطة خضراء. الفن كما تلك الايثاكا
من خضرة سرمدية، لا من مجرد دهشات

نحـن أيضا يمكننــا أن نتخيّل – لَمِ لا؟ – أن اوليسيـس، مثل دانتي في المطهـر، كان قـادرا، من خلال رغبتـه العاشقة، على تحويـل السايرانات وأغنيتهـن. يمكننا تخيّله، (تَعِباً من الدهشات)، قارئـا الشبح، وصوته أو صمتـه، كشيء شخصـي متفرّد. يمكننـا تخيّله مترجما لغـة السايرانات الكونية الى لسان فريد وحميم يؤلف فيه بعدئذ سيرة ذاتية شاملة، ماضيا، حاضرا ومستقبلا، قصيدة مرآتية يتعرّف فيها اوليسيس، ويكتشف أيضا، ذاته الحقيقية.

ربما هذه هي الطريقة التي يعمل بها كل الأدب.

---

فيها الشعراء حول فن كتابة الشعر والدراما. «فن الشعر» مارست تأثيرا كبيرا على الآداب الاوربية وخاصة الأدب الفرنسي، والهمت الشعراء والكتّاب عبْر العصور.

# الجزء الخامس
# القارئ المثالي

أخيرا خطرت لهـا افكارا نيّرة. (لماذا، إنه كتاب مرآة، بالطبع! لـو وضعته أمام مرآة، ستظهر كل الكلمات بشكلها الصحيح ثانية).

«عَبْر المرآة» الفصل ١



# ملاحظات بخصوص تعريف القارئ المثالي

(دعينا نسمعها)، قال همبتي دمبتي. (أستطيع تفسير كل القصائد التي أخترِعت يوما - والكثير جدا من تلك التي لم تُختَرع بعد).

**«عبر المرآة» الفصل ٦**

القارئ المثالي هو تماما الكاتب قبل أن تتجمع الكلمات على الصفحة.

القارئ المثالي وُجِد في اللحظة التي تسبق الابداع.

القرّاء المثاليون لا يعيدون بناء قصة: إنهم يعيدون خلقها.

القرّاء المثاليون لا يتبعون قصة: أنهم يشاركون بها .

برنامج كتاب أطفال شهير على محطة البي بي سي يبدأ دائما بالمقدّم سائلا، (أتجلسون مرتاحين؟ إذن لنبدأ).

القارئ المثالي هو أيضا الجالس المثالي.

في الرسوم يظهر القديس جيروم منحنيا على ترجمته للكتاب المقدّس، مصغيا الى كلمة الله. على القارئ المثالي ان يتعلّم كيف يصغي.

القارئ المثالي هو المترجم، القادر على تشريح النصّ، سلخ الجلد، تقطيع اللب الى شرائح، متابعا كل شريان وكل وريد، ومن ثم يوقِف كائنا واعيا جديدا بالكامل على قدميه. القارئ المثالي هو ليس محنط حيوانات.

عند القارئ المثالي كل الوسائل هي مألوفة.

عند القارئ المثالي كل المزحات هي جديدة.

(على المرء أن يكون مخترعا كي يقرأ جيدا). رالف والدو ايمرسون.

للقـارئ المثالي قابليـة غير محدودة على النسيـان ويمكنه أن يصرف من الذاكـرة معرفـة أن دكتور جيـكل ومستر هايـد هما واحـد وهما نفس الشخص، أن جوليان سوريل سينتهي مصيره الى قطع رأسه، أن إسم قاتل روجر آكرويد هو فلان.

القارئ المثالي لا يعير أهمية لكتابات بريت ايستون ايليس.

القارئ المثالي يعرف ما يعرفه الكاتب وحده بالحدس.

القـارئ المثـالي يدمّر النص. القـارئ المثالي لا يأخـذ كلمات الكاتب كحقيقة مسلّم بها.

القارئ المثالي هو قارئ تراكمي: كل قراءة كتاب تضيف طبقة جديدة لذاكرة القصة.

كل قـارئ مثالي هو قارئ تَشارُكِيّ ويقرأ كما لو أن كل الكتب كانت عملا لمؤلف واحد غزير الانتاج.

لا يمكن للقرّاء المثاليين أن يضعوا معرفتهم في كلمات.

بعيد غلق الكتاب، يشعر القرّاء المثاليون بأنهم لو لم يقرأوه لكان العالم أفقر.

للقارئ المثالي إحساس هائل بالفكاهة.

القرّاء المثاليون لا يحسبون أبدا عدد كتبهم.

القارئ المثالي هو سخي وجشع على حد سواء.

القارئ المثالي يقرأ كل الأدب كما لو كان غفلا من الإسم.

القارئ المثالي يروق له إستخدام المعجم.

القارئ المثالي يقيّم الكتاب من خلال غلافه.

بقرائته كتاب من قرون ماضية، يحسّ القارئ المثالي بنفسه خالدا.

لم يكن باولـو وفرنشيسكا قارئيَن مثاليين.بما أنهما إعترفا لدانتي انهما بعد قبلتهمـا الأولى كفّا عن القرائة. القرّاء المثاليون يمكنهم تبادل القبلات ومن ثم مواصلة القراءة. حب واحد لا يقصي حبا آخر.

القـرّاء المثاليـون لا يعرفون أنهم قرّاء مثاليون حتـى يكونوا وصلوا الى نهاية الكتاب.

القـارئ المثـالي يقاسم أخـلاق دون كيخوتـه، رغبة مـدام بوفاري، شهـوة «امـرأة من باث»[١١٨]، الـروح المغامرة لاوليسيس، طبع هولدن كولفيلد[١١٩]، على الأقل أثناء القراءة.

القـارئ المثالي يطأ السبيل الممهد. (قارئ جيد، قارئ هام، قارئ فعّال ومبدع هو معيد قراءة). ڤلاديمير نابوكوف.

القارئ المثال هو شِرْكيّ.

القارئ المثالي يحفظ للكتاب وعد النشور.

روبنسون كروزو هو ليس قارئا مثاليا. هو يقرأ الكتاب المقدس بحثا عن أجوبة. القارئ المثالي يقرأ بحثا عن أسئلة.

كل كتاب، جيد أو رديء، له قارئه المثالي.

القارئ المثالي يقرأ كل كتاب، الى حد معين، كسيرة ذاتية.

القارئ المثالي ليس له جنسية محددة.

أحيانـا، علـى الكاتب الإنتظار قـرون عديدة لإيجـاد القارئ المثالي. إستغرق بليك ١٥٠ سنة كي يجد نورثروب فراي.

---

(١١٨) واحدة من « حكايات كانتربري « لجوفري تشوسر.

(١١٩) بطل رواية «حارس في حقل الشوفان» لجَي دي سالنجر.

قـارئ ستاندال المثالي: (أنا بالكاد أكتب لمئـة قارئ، لكائنات تعيسة، محِبة وفاتنة، غير اخلاقية أو مرائية، يطيب لي أن أرضيها؛ أنا بالكاد أعرف منهم واحد او إثنين).

القارئ المثالي يعرف ماذا يعنى أن يكون تعيسا.

القرّاء المثاليون يتغيرون مع الزمن. القارئ المثالي ذو الأربعة عشرة عاما الـذي يقـرأ «عشرون قصيدة حـب» لنيرودا لا يعود قارئـه المثالي في سن الثلاثين. تُفقِد التجربة بريق قراءات معينة.

بينوشيـت الـذي حظر «دون كيخوتـه» لأنه إعتقد انهـا تحرّض على العصيان المدني، كان هو القارئ المثالي لذاك الكتاب.

القارئ المثالي يمكن أن يضل تائها في جغرافية الكتاب.

علـى القارئ المثـالي أن يكون راغبـا، لا بتعطيل الكفـر فحسب، بل بإحتضان إيمان جديد.

القارئ المثالي لا يفكّر أبدا: (ماذا لو)..

الكتابة على الهوامش هي علامة على القارئ المثالي.

القارئ المثالي يريد ان يهتدي.

القارئ المثالي مُتَلوِّن بلا حياء.

القارئ المثالي يمكن أن يقع في حب واحدة من شخصيات الكتاب.

القـارئ المثالي لا تهمه المفارقـة التاريخية، الحقيقـة الوثائقية، الصحة التاريخية، الدقة الطوبوغرافية. القارئ المثالي ليس اركيولوجياً.

القارئ المثالي منتهِك عديم الشفقة للقواعد والضوابط التي يضعها كل كتاب لنفسه.

(ثمـة ثلاثـة أنواع من القـرّاء: النوع الأول، يستمتع مـن دون تقييم؛

الثالـث، يقيّـم مـن دون إستمتـا ع؛ النوع الآخـر في الوسط، يقيّـم أثناء الاستمتـا ع ويستمتع أثناء التقييم. الفئـة الأخيرة تعيد حقا انتاج عمل من الفـن بشكل جديـد؛ أعضاءها ليسو كُـثراً). غوتـه، في رسالة الى يوهان فريدريش روشليتز.

القـرّاء الذيـن إرتكبوا الانتحار بعـد قـراءة «Werther» [«آلام الفتى فيرتر»] لم يكونوا مثاليين بل قرّاء مفرطي العاطفة لا غير.

القارئ المثـالي يتمنى الوصول الى نهاية الكتاب وعدم نهايته أبدا على حد سواء.

القارئ المثالي ليس بَرِماً أبدا.

القارئ المثالي لا تهمه الأجناس الأدبية.

القارئ المثالي هو (أو يبدو) اكثر ذكاءً من الكاتب؛ ليس للقارئ المثالي بهذا مأخذا على الكاتب.

سيأتي زمن يعتبر كل قارئ نفسه قارئا مثاليا.

مقاصد الله ليست كافية لانتاج قارئ مثالي.

الماركيـز دو سـاد: (أنـا أكتـب فقط للقادريـن على فهمـي، وهؤلاء سيقرأوني من دون خطر).

الماركيز دو ساد على خطأ: القارئ المثالي هو دائما في خطر.

القارئ المثالي هو بطل رواية.

بـول فاليري: (مثال أدبـي: الإدراك أخيرا أن الصفحة لا يجب أن تملأ بشي آخر سوى <القارئ>).

القـارئ المثالي هو الشخص الذي لا يمانـع الكاتب بقضاء امسية معه، مع كأس من النبيذ.

لا يجب الخلط بين قارئ مثالي وقارئ إفتراضي.

الكتّاب ليسو أبدا قرّاء كتبهم المثاليين.

يعتمد الأدب، لا على قارئ مثالي، بل على ما يكفي من قرّاء جيدين.

# كيف تعلّم بينوكيو القراءة

(وأنا كذلك)، همست الملكة البيضاء. (وسأفشي لك بسرّ - أستطيع قراءة كلمات رسالة واحدة! أليس <هذا> رائعا؟ على أي حال، لا يصيبنك الاحباط. ستتعلمين مع الزمن).

**«عَبْر المرآة» الفصل ٩**

قرأت «مغامرات بينوكيو» لكارلو كولودي أول مرّة منذ سنين عديدة في بوينس آيرس، عندما كنت في الثامنة أو التاسعة من العمر، بترجمة اسبانية هلامية مع الرسوم الأصلية بالأبيض والأسود لأنريكو ماتزانتي. رأيت بعدها بوقت وجيز فيلم ديزني وكنت منزعجا أن أجد عددا وافرا من التغييرات: سمك القرش المربوء الذي يبتلع غبّيتو يصبح في الفيلم الحوت مونسترو؛ الجندب، بدلا من الإختفاء والظهور من جديد يُمنح الاسم جيميني ويظل يلاحق بينوكيو بنصائح جديدة؛ غبّيتو النَكِد يتحول الى رجل عجوز لطيف مع سمكة ذهبية تدعى كْليو وقط يدعى فيغارو. والكثير من الحلقات التي لاتُنسى كانت مفقودة. لا في أي مكان في الفيلم، على سبيل المثال، قام ديزني بوصف بينوكيو (كما فعل كولودي في واحد من أشد المشاهد، برأيي، كابوسية في الكتاب) وهو يشهد على موته الخاص به عندما، بعد رفضه تناول الدواء، يأتي أربعة أرانب (سود كالحبر) لحمله في تابوت أسود صغير. في نسختها الأصلية، مرور بينوكيو من الجسد الخشبي الى الجسد من لحم ودم كان، بالنسبة لي، له إثارة البحث الذي تقوم به آليس في طريقها للخروج من الغابة أو

بحث اوديسيوس عن محبوبته ايثاكا. بإستثناء النهاية: حين، في الصفحات الختاميـة، يُكافأ بينوكيو ليصبح (صبي وسيم بشعـر بني كستنائي وعينين زرقاوين مشرقتين)، فرحت لكني أحسست على نحو غريب بعدم الرضا.

لم اكـن أعرف وقتذاك، لكن أعتقـد أنني أحببت «مغامرات بينوكيو» لأنهـا كانت مغامرات عـن التعليم. ساغا الدميـة المتحركة هذه هي قصة تعليـم مواطـن؛ المفارقة القديمـة لشخص يريد الدخـول الى مجتمع بشري عـادي بينما يحاول في الوقـت ذاته إكتشاف مَنْ يكـون هو حقا، كيف يبدو لا في عيون الآخرين بل في عينيه هو. يرغب بينوكيو أن يكون <فتى حقيقيا> لكن لا مجرد أي فتى، لا نسخة صغيرة متمردة من مواطن مثالي. يريـد بينوكيـو ان يكون ما هو حقـا تحت الخشب المصبـوغ. لسوء الحظ (لأن كولـودي أوقف تعليم بينوكيو بعد فترة قصيرة من هذا الظهور)، هو لم ينجـح أبدا في ذلك. بات بينوكيو فتى صغير طيـب تعلّم القراءة، لكن بينوكيو لم يصبح قارئا أبدا.

منذ البداية، يقيم كولـودي صراعا بين بينوكيو المتمرد والمجتمع الذي يريد أن يغدو جزءً منه. حتى قبل أن يكون بينوكيو منحوتا على شكل دمية متحركـة، يتكشَّف بينوكيو عن قطعة مـن الخشب متمردة. هو لا يصدّق أنه (يُـرى أو يُسمَع) (شعـار الأطفال في القرن التاسـع عشر) ويثير نزاعا بـين غبيتو وجاره (مشهد آخر يُحذَف على يد ديزني). عندئذ تنتابه سورة غضـب إذ لا يجـد ما يأكله سـوى بضعة أجاصات، وحـين يغلبه النعاس ينـام بجانب الموقـد ويحرق كلا قدميه، فيتوقع مـن غبيتو (ممثل المجتمع) أن ينحـت له قدمـين جديدين. جائع وأشـلّ، لا يرضـى بينوكيو المتمرد علـى نفسـه أن يبقى جائعا ومعوّقا في مجتمع مـن واجبه ان يوفر له الطعام والعنايـة الصحية. لكن بينوكيو يعي أيضا أن مطالبه من المجتمع يجب أن تُرَد بالمثل. وهكذا بتلقيه الطعام وقدمين جديدتين، يقول لغبيتو، (كي أردّ

لك جميل كل ماصنعت من أجلي، سأبدأ بالذهاب الى المدرسة فورا).

في مجتمع كولودي، المدرسة هي المكان الذي يبدا فيها المرء بإثبات أهليته للمسؤولية. المدرسة هي ساحة تدريب من أجل أن يصبح الشخص قادرا على (ردّ جميل) إهتمام المجتمع وعنايته. هذا ما أوجزه بينوكيو: (اليوم، في المدرسة، ساتعلّم القراءة في الحال، غدا سأتعلّم الكتابة، وبعد غد سأتعلم الحساب. إذن، بمهارتي سأكسب الكثير من المال، وبأول نقود تكون في جيبي سأشتري لوالدي جاكيتا صوفيا جميلا. لكن عمّا أتحدث أنا، صوف؟ سأجلب له واحدا كله من الذهب والفضة، بأزرار من الالماس. وهذا الرجل الفقير يستأهله فعلا، لأنه، في آخر الأمر، في سبيل شراء الكتب وتعليمي ظل بقميص قصير الكمّين... في برد الشتاء!) لأنه من أجل شراء كتاب قراءة لبينوكيو (كتاب أساسي للحضور الى المدرسة) كان غبيتو باع جاكيته الوحيد. غبيتو رجل فقير، لكن في مجتمع كولودي، التعليم يتطلب تضحية.

إذن، الخطوة الأولى لتصبح مواطنا هي أن تتعلم القراءة. لكن ماذا يعني هذا؟ (أن تتعلّم القراءة)؟ أشياء كثيرة:

● أولاً، العملية الميكانيكية لتعلّم شفرة المخطوطة التي تُخزَن فيها ذاكرة المجتمع.

● ثانيا، تعلّم بناء الجملة التي تعمل هذه الشفرة وفقها.

● ثالثا، تعلّم كيفية الكتابة في شفرة كهذه يساعدنا على معرفة أنفسنا والعالم المحيط بنا، بطريقة أساسية ابداعية وعملية.

أنه هذا التعلّم الثالث الأكثر صعوبة، الأكثر خطراً، والأكثر قوة هو التعلّم الذي لن يبلغه بينوكيو ابدا. ضغوطات من شتى الأنواع - غوايات يغريه بها المجتمع للإبتعاد عن نفسه، سخرية وغيرة من زملائه التلاميذ،

التوجيـه المتحفظ من معلميـه الاخلاقيين - خلقت لبينوكيـو سلسلة من عقبات تقريبا لا تُذلّل كي يصبح قارئا.

القـراءة هي نشاط كان دائمـا يُنظر اليه من قبل اولئك الذين في الحكم بحماسـة فاتـرة. لا بمحض الصدفة كانـت القوانين، في القرنـين الثامن عشر والتاسع عشر، ضـد تعليم العبيد القراءة، حتى للكتاب المقدس، لأنه (وهذا صحيح) يمكـن لأي أحد يقرأ الكتاب المقدس أن يقرأ أيضا كرّاسة إبطاليـة[١٢٠]. الجهود والحيَل التي يبتكرها العبيـد لتعلّم القراءة هي برهان كافٍ على العلاقة بين الحريـة المدنية وسلطة القارئ، وعلى الخوف الذي تثيره تلك الحرية وتلك السلطة في الحكّام من كل صنف.

لكـن في المجتمـع الـذي يدعـى ديمقراطيا، قبـل إحتمـال أن يكون تعلّـم القراءة محترما، تكـون قوانين ذلك المجتمع ملزمـة بإشباع عدد من الحاجـات الأساسية: الطعام، السكـن، العناية الصحية. في مقال مثير عن المجتمـع والقـراءة، كان لكولـودي هـذا لقوله حول جهـود الجمهورية الايطاليـة لإنجاز نظام تعليم إلزامي في ايطاليا: (كما أرى أنا، شغلنا أنفسنا حتـى الآن بالتفكير برؤوس الطبقات أكثر مـن التفكير بمعداتهم التي هي معـوزة ومعانية. دعونـا الآن نفكّر أكثر قليلا حول المعـدات). بينوكيو، الذي الجوع ليس غريبا عليه، هو من الواضح واع بهذا المطلب الأساسي. تخيّل ما يمكن أن يفعله لو كان يملك مئة ألف قطعة نقدية وأصبح جنتلمانا ثريـا، لتمنى لنفسه مسكنا جميلا بمكتبة (مترعة بالفواكه الملبّسة بالسكر، بالفطائر، بكعك اللـوز، والبسكويت المدوّر المحشّو بالكريما المخفوقة). الكتب، كما يعـرف بينوكيو جيدا، لا تشبع معـدة جائعة. عندما يقذف

---

(١٢٠) مؤيدة لمبدأ إبطال الاسترقاق.

رفاق بينوكيو المشاكسين كتبهم عليه فتخطئ الهدف وتسقط في البحر، تهرع مدرسة من الأسماك الى السطح فتقضم بحذر الصفحات النَدِيّة، لكنها سرعان ماتندم فتبصقها، (هذه ليست لنا، نحن إعتدنا أن نأكل طعاما أفضل بكثير). في مجتمع تكون فيه حاجات المواطنين الأساسية غير مشبعة، تكون الكتب غذاءً شحيحا؛ وإن أستخدمت بشكل خاطئ، يمكن أن تكون سلاحا مميتا.

حتى لو أقام مباشرة نظاما لتلبية هذه المطالب الأساسية وأسّس نظاما تعليميا إلزاميا، فإن المجتمع يتيح لبينوكيو إرباكا من هذا النظام، إغراءات بالتسلية من دون فكر من دون جهد. أولا في شكل <ثعلب> و<قط>، اللذين يقولان لبينوكيو أن المدرسة تركته أعمى ومقعدا، ثم في خلق <بلاد المرح>، التي يصفها صديق بينوكيو لامبويك بهذه الكلمات المغرية: (لا توجد هناك مدارس؛ لا يوجد هناك معلمون؛ لا توجد هناك كتب... ذاك هو نوع المكان الذي يجذبني! ذاك هو المكان الذي يجب أن تكون عليه كل البلدان المتحضرة!) الكتب، وهذا صحيح تماما، مرتبطة في ذهن لامبويك بالصعوبة، والصعوبة (في عالم بينوكيو كما في عالمنا) إكتسبت معنى سلبيا هو لم يكن لها دائما. التعبير اللاتيني <per ardua ad astra>، <عَبْر الصعوبات نطول النجوم>، هو تقريبا غير مفهوم بالنسب لبينوكيو (كما بالنسبة لنا) حيث ان كل شيء يُتوقع أن يكون سهل المنال وبأقل نفقة ممكنة.

لكن المجتمع لا يشجّع على هذا البحث الضروري عن الصعوبة، فهذا يتصاعد بالتجربة. ما أن عانى بينوكيو من أول بلاياه وقَبِل بالمدرسة وغدا تلميذا جيدا، حتى بدأ الفتيان الآخرون بالهجوم عليه لأنه كان

في نظرهم ما ندعوه اليـوم <nerd>[١٢١] ويسخرون منه لأنه (ينتبه الى المعلم). (أنت تتكلم مثل كتاب مطبوع!) كما يقولون له. يمكن للغة أن تسمـح للمتكلم ان يبقى على سطح الأفكار، متفوها بملاحظات مبتذلة وشعـارات دوغماتيـة بالأسود والأبيض، ناقلا رسائـل أكثر من معاني، راميـا الثِقـل المعرفي على المستمـع (مثل (أتعرف ما أعنـي؟)). أو أنها يمكـن أن تحاول إعادة خلق تجربة، تضفي شكلا على فكرة، تستكشف في العمق لا على السطح فقـط حدسا بإلهام. بالنسبة للفتيان الآخرين، هـذا التمييز هو غير ظاهـر. بالنسبة لهم، واقـع أن بينوكيو يتكلم (مثل كتاب مطبوع) هو كاف لوسمه باللامنتمي، بالخائن، بالمنعزل في برجه العاجي.

في النهاية، يضع المجتمع في طريق بينوكيو عددا من الشخصيات التي تؤدي مهمة الموجهـين الاخلاقيين، كما فيرجيل في إستكشافه حلقات الجحيم لهذا العالم. الجندب، الذي يهرسه بينوكيو على الجدار في فصل سابـق والـذي يبقى حيا بمعجـزة ليساعده بعد فصـول عديدية تالية في الكتـاب، الجنيـة الزرقاء التي ظهـرت لبينوكيو أول مـرّة <فتاةً صغيرة بشعـر أزرق> في سلسلة من لقائات كابوسيـة؛ سمكة التُّنّ، فيلسوفة رواقية تقول لبينوكيو، بعد أن إبتلعهما سمك القرش، أن (إقبلْ بالوضع، وإنتظرْ حتى يهضمنا القرشـ). لكن كل هؤلاء المعلمون تركوا بينوكيو لمعاناته، راغبين عن رفقته في لحظات كآبته وضياعه. لا أحد منهم وجّه بينوكيـو كيف يفكـر حول حالته هو، لا أحد شجعـه على إكتشاف ما يعنيه بأمنيته أن (يغدو فتى). كما لو أنهم يستشهدون بكتب مدرسية من

---

(١٢١) تُكتب أيضا < nurd >، وهي تدل على شخص مضحك أو جدير بالازدراء يفتقر الى المهارات الاجتماعية او مولع بالدراسة على نحو مضجر. [اوكسفورد]

دون إستنباط قراءات شخصية، هؤلاء الأشخاص الرزينون هم مهتمون فقط بالشكل الاكاديمي للتعليم الذي تكون فيه الصفة المنسوبة للأدوار - معلم مقابل تلميذ - وافية بالغرض الذي يقوم على أساسه التعليم. كمعلمين، هم بلا نفع، لأنهم يعتقدون أنهم مسؤولون أمام المجتمع فقط، لا أمام التلميذ.

برغم كل هذه الارباكات - اللهو، السخرية، الهجْر - نجح بينوكيو في تسلّق أول درجتين من سلّم التعليم في المجتمع: تعلّم الألفباء وتعلّم قراءة سطح النص. وعند هذا يتوقف. حينئذ تصبح الكتب وسيلة محايدة لتطبيق الشفرة التي تم تعلمها في سبيل استخلاص اخلاق تقليدية من النص. المدرسة هيأته لقراء البروباغندا.

لأن بينوكيو لم يتعلم القراءة في العمق، الدخول في كتاب واستكشافه للوصول أحيانا الى حدود بعيدة، فهو سيجهل دائما واقع أن مغامراته الخاصة به لها جذور أدبية عميقة. حياته (هو لا يعرف هذا) هي في الواقع حياة أدبية، مركّبة من قصص قديمة يمكنه فيها ذات يوم (حين يتعلم القراءة حقيقة) التعرّف على سيرة حياته. وهذا يَصْدق على كل قارئ مثقف. «مغامرات بينوكيو» ترجّع صدى تعدد الأصوات الأدبية. انه كتاب حول بحث أب عن إبن وبحث إبن عن أب (حبكة ثانوية لـ «الاوديسا» سيكتشفها جويس فيما بعد)، حول التفتيش عن الذات، كما في المسخ الجسدي لبطل ابوليوس في «الآس الذهبي» والمسخ السايكولوجي للأمير هال في «هنري الرابع»؛ حول التضحية والخلاص، كما تعلمناها في القصص التي تدور حول مريم العذراء وساغات اريوستو؛ حول طقوس

العبـور[١٢٢] الطرازيدئيـة، كمـا في الحكايـات الخرافية لبـيرّو (بترجمة كولـودي) أو في الكوميديا ديللارتي[١٢٣] الدنيويـة؛ حول الرحلات في المجهـول، كما في العروض التاريخية لمستكشفي القـرن السادس عشر وكمـا في دانتـي. بما أن بينوكيو لا يرى في الكتـب مصادرا للإلهام، فأن الكتب بالمقابل لا تعكـس له تجربته الخاصة به. فلاديمير نابوكوف، معلّماً تلاميذه كيف يقرأون كافكا، أشار لهم ان الحشرة التي تحوّل اليها غريغور سامسـا هـي في الواقـع خنفساء بجناحـين، حشرة تحمـل جناحين تحت ظهرهـا المدرّع، ولو قـدّر لغريغور إكتشاف هذه الاجنحـة، لكان قادرا علـى الهرب. ثم يضيف نابوكوف، (الكثير مـن الناس نموا مثل غريغور، غير واعين أنهم أيضا يملكون أجنحة ويمكنهم الطيران).

كذلـك بينوكيـو سيظل غير واع لو عثر على <المسـخ>. أقل ما يمكن لبينوكيـو فعلـه، بعد ان يتعلّم القـراءة، هو ترديد أقـوال الكتاب المدرسي كالببغـاء. إنـه يتَمَثّل الكلمات على الصفحة لكنـه لا يهضمها. الكتب لا تصبح حقا كتبه لأنه يظل، عند نهاية مغامراته، عاجزا عن توظيفها لتجربة نفسه وتجربة العالم الـذي حوله. تعلّم الألفباء يقوده في الفصل الأخير الى ان يُولـد داخل هوية بشرية والى النظر الى الدمية التـي كانها برضا مسلٍّ. لكـن في كتاب آخر لم يكتبه كولودي أبـدا، لا بد أن يبقى بينوكيو يواجه المجتمـع بلغة خياليـة أمكن للكتـب أن تعلمه إياها عـبْر الذاكرة، تداعي

---

(١٢٢) (انثروبولوجيا) هي الطقوس التي تجري بمناسبة العبور من حالة سابقة أو وضع سابق الى حالة لاحقة أو وضع جديد، مثل تغيّر الوضع الاجتماعي أو تطور جنس الفرد (التحوّل الجنسي)، والمناسبة الاجتماعية الأكثر شيوعا هي البلوغ.

(١٢٣) الكوميديا المرتجلة أو الملهاة المرتجلة، شكل مسرحي ايطالي ازدهر في اوربا من بداية القرن ١٦ الى أواخر القرن ١٨.

الخواطـر والمعاني، الحدس، المحاكاة. مـا بعد الصفحـة الأخيرة، يكون بينوكيو في النهاية جاهزا لتعلّم القراءة.

تجربة بينوكيـو في القراءة السطحية هي بالضبط العكس لتلك التجربة لبطـل (أو بطلـة) طـوّاف آخر. في عـالم آليس، تكـون اللغـة معادة الى غموضهـا الأساسي الثرّ وأي كلمـة (وفقا لهمبتي دمبتي) يمكن أن تُكتب لقـول مـا يتمنى ناطقها قولـه. رغم أن آليس ترفض إفتراضـات جزافية كهـذه (لكن <مجد> لا تعنـي <مناقشة دائرة بشكل جيـد>، تقول له)، فـإن هذا النظام المعرفي غـير المقيّد هو المعيار في عـالم آليس. بينما يكون معنـى قصـة مطبوعة في عالم بينوكيـو غير غامض، في عـالم آليس يعتمد معنى <Jabberwocky>[١٢٤]، على سبيل المثال، على مشيئة قارئها. (قد يكون من المفيد أن نتذكّر هنا أن كولودي كان يكتب في زمن كانت اللغة الايطاليـة فيه موحّدة رسميا للمـرة الأولى، من إختيار بين عدد لا يحصى مـن اللهجات، في حـين انكليزية لويس كارول تمّ لهـا أن <تتثبت> منذ زمن طويل ما جعلها آمنة نسبيا ضد النقض والشك).

حين أتحـدث عن <تعلّم القـراءة> (بالمعنى الأكمل الـذي أشرت اليه سابقـا)، فأنا أعني شيئا يقع بـين هذين الاسلوبين أو الفلسفتين. يستجيب بينوكيـو للبنى السكولاستية[١٢٥]، التي كانت، حتى القرن السادس عشر، منهـج التعليم الرسمي في اوربا. في الصـف المدرسي السكولاستي، كان المطلـوب أن يُعَـدّ التلميذ للقراءة بطريقـة تمليها التقاليـد، وفقا لتعليقات

(١٢٤) لغة مبتكَرة أو بلا معنى؛ هراء. [ اوكسفورد ]

(١٢٥) الفلسفة النصرانية السائدة في القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة، وبُنيت على منطق ارسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة ولكنها إتسمت، في اوربا الغربية خاصة، بإخضاعها الفلسفة للاهوت ومن أبرز رجالها توما الاكويني الذي حاول أن يقيم صلة عقلانية بين العقل والدين. [المورد]

نقدية مثبّتة كانت تعتبر ذا نفوذ. نهج همبتي دمبتي هو غلو في التفسيرات الانسانيــة، وجهة نظــر ثورية طبقا لهــا يجب على كل قــارئ الإنشغال بالنص على طريقتــه الخاصة. حدّد امبرتو ايكو على نحو نافع هذه الحرية كاتبا أن (حدود التفسير تتماكن مع حدود الفطرة السليمة)؛ التي يمكن ان يجيب عليهــا همبتي دمبتي، بالطبع، أن ما هو فطرة سليمة بالنسبة له ربما لا يكــون فطرة سليمة بالنسبة لايكــو. لكن بالنسبة لأغلب القرّاء، مفهوم <الفطرة السليمة> يُبقي على وضوح معين مشترك لا بد أن يكفي. <تعلّمُ القــراءة> هو إذن كيف يمكنك ان تجعل من النصّ نصّك الخاص بك (كما يفعل همبتي دمبتي) وأيضا تستطيع إدراك كيف يفعل ذلك الآخرون (كما يمكــن أن يوحي بذلك معلم بينوكيــو). في هذا الحقل الملتبس بين التملك والإدراك، بين الهوية المفروضة من قبل الآخرين والهوية المكتشفة من قبل المرء نفسه، يكمن، كما أعتقد، فعل القراءة.

هنــاك مفارقة حادة في نواة كل نظام مدرسي. يحتاج المجتمع الى نقل معرفة شفراته الى مواطنيه كي يصبحوا فعّالين فيه، لكن معرفة تلك الشفرة - التي هي أقوى من شعار سياسي، اعلان، كتيب تعليم ابتدائي - تمكّن نفســ المواطنين من الشــك بالمجتمع، من كشف شــروره ومحاولة تغييره. في كل نظــام يدور حوله المجتمــع تكمن إمكانية التدمــير، نحو الأفضل أو الأســوأ. لهــذا، المعلم، الشخص المعــيّن من المجتمــع لكشف النقاب لأعضائــه الجدد عن أسرار مفرداته المشتركة، يغــدو في الواقع مغيّرا النفس ذاك المجتمــع، يغــدو سقراطاً قادر على إفساد الشبــاب، شخصا عليه من جهــة أن يحرّض على التمــرّد والعصيان المدني وفــن الشك النقدي ومن جهة أخرى عليه أن يخضع لقوانين المجتمع الذي عيّنه في منصب المعلم - الخضوع حتى الى حد تدمير الذات، كما هو الأمر مع سقراط. المدرس هو حبيس للأبد في الرباط المزدوج: التعليم لجعل التلاميذ يفكرون بطريقتهم

الخاصة، والتعليم وفقا لبناء اجتماعي يفرض كابحا على التفكير. المدرسة، في عـالم بينوكيو كمـا في عالم معظمنا، هي ليسـت ساحة تدريب يصبح فيها الطفـل أفضل وأكثر معرفة بل هي مكان تلقـين لعالم من الناضجين، بتقاليـده، بمتطلباتـه البيروقراطيـة، بإتفاقاته الضمنيـة، ونظامه المتحجر. ليسـ ثمة شـيء يدعى مدرسة للفوضويين، ومع هـذا، كل معلم، الى حد مـا، يجـب ان يدرّس الفوضوية، يجب أن يعلّم تلاميـذه الشك بالقواعد والقوانـين، البحث عن تفسيرات في العقائـد، مواجهة الأشياء المفروضة دون الخضـوع للأحـكام المسبقـة، المطالبة بالحق من أصحـاب السلطة، إيجـاد مكان يمكنهـم فيه التعبير عن أفكارهم الخاصـة بهم، حتى لو أدّى ذلك الى معارضة المعلم نفسه، وفي النهاية التخلّص منه.

في المجتمعات التي من البديهي ان يكون فيها العمل الفكري ذو هيبة، كمـا في العديد من المجتمعات البدائية في أرجـاء العالم، للمعلم (الزعيم، الشامان[١٢٦]، المرشد، حافظ ذاكرة القبيلة) مهمة أسهل في تحقيق إلتزاماته، بمـا أن أكثر الفعاليات في تلـك المجتمعات خاضعة لعمل التعليم. لكن في أغلـب المجتمعـات، ليس للعمل الفكـري هيبة البتـة. الميزانية المخصصة للتعليـم هي اول من يواجه التقليص؛ معظم زعماءنا هم بالكاد متعلمون؛ قيمنا الوطنية هي اقتصادية صرفة.

الـولاء الكلامـي الكاذب لمفهـوم معرفة القـراءة والكتابـة والكتب محتفـى به رسميا، لكن مدارسنا وجامعاتنا تمسي على نحو مؤثر ساحات تدريب للقوة العاملة، بدلا من أماكن يُشجَّع فيها على الفضول والتفكير. (فكِّـرْ أقل، إعملْ أكثر) كانت هـي الرسالة الموجهة في ٢١ تموز ٢٠٠٧

---

(١٢٦) كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرض ولكشف المخبّأ وللسيطرة على الأحداث. [المورد]

مـن كريستين لاغـارد، التي كانت حينذاك وزيـرة المالية في عهد نيكولا ساركـوزي. (لدينا في مكتباتنا مـا يكفي للحديث عنه لقـرون قادمة)، تقـول مدام لاغـارد. (هذا هو السبب الذي يجعلنـي أقول لكم: كفاكم تفكـيرا، شمّروا الآن عن سواعدكـم). في فرنسا كما في أي مكان آخر، أضحـى شعارنـا، مثـل ذاك الشعـار لماركة لابتـوب معينـة، (أسرع من التفكير)، صفة، كانت مدرسة بينوكيو بلا ريب ستصادق عليها. التضاد هو فعّال، بما أن التفكير يتطلب زمنا وعمقا، وهما الخاصيتان الجوهريتان لفعل القراءة.

التعليم هو عملية صعبة، بطيئة، ميزتان أصبحتا في عصرنا نقيصتين بدلا من كلمتي مديح. يبدو من المستحيل تقريبا إقناع الكثير منّا اليوم بفضائل البـطء، والجهـد المُرَوَّى فيه. ومع هـذا، سيتعلم بينوكيـو فقط لو لم يكن في عجلـة على التعلّم، وسيغدو فـردا كاملا فقط عبْر الجهد الذي يقتضي التعلّـم ببطء. سواء في عصر كولودي عصر النصوص المدرسية الببغائية أو في عصرنـا عصر الوقائع المتقيـأة اللامتناهية تقريبا التـي في متناول يدنا، من السهـل نسبيا أن نتعلم على نحو سطحي، نتابـع مسلسلا كوميديا، نفهم ونعلن عن مزحة، نقرأ شعارا سياسيا، نستخدم كومبيوترا. لكن في سبيـل أن نذهب أبعد وأعمق، أن يكون لدينـا الشجاعة لمواجهة مخاوفنا وشكوكنا وأسرارنا الخفيـة، أن نرتاب بعمل المجتمع في ما يتعلّق بأنفسنا وبالعـالم، في سبيل أن نتعلّم ونفكّـر، نحن بحاجة الى تعلّم القراءة بطرق أخـرى، علـى نحو مختلف. قد يكـون بينوكيو تحـوّل الى صبي في ختام مغامراته، لكنه في الآخِر ظلّ يفكّر كما دمية.

تقريبـا كل شـيء حولنا يشجعنا علـى أن لا نفكـر، أن نكون قانعين بالفطـرات السليمة، بلغة دوغماتية تقسّم العالم بإتقان الى أبيض وأسود، خير وشر، هم ونحن. هذه هي لغة التطرّف، نابتة في كل مكان هذه الأيام،

مذكّرة إيانا أنها لا تختفـي. لصعوبات التفكير حول المفارقات والأسئلة المفتوحة، حول التناقضات والنظـام الشواشي، نحن نستجيب بالصراخ القـديم جدا لكاتـو السنسور[١٢٧] في مجلس شيـوخ روما، (Carthago! delenda est) (قرطاجـة يجب أن تُدمَّر!) - الحضارات الأخرى يجب أن لا تعرف التسامح، الحوار يجب أن يُستبعَد، القواعد يجب أن تُفرَض بالإقصـاء والمحق. هذا هو صراخ العشرات مـن الزعماء المعاصرين. هذه لغة تتظاهر بالتواصل لكنها ببساطة، بهيئات مختلفة، ترهب؛ انها لا تتوقع جوابا بإستثنـاء صمت مذعن. (كن منصفا وطيبـا)، تقول الجنية الزرقاء لبينوكيـو في النهاية، (وستكون سعيدا). الكثير مـن الشعارات السياسية يمكن أن تُختزَل الى هذه القطعة التافهة من النصيحة.

الخـروج من تلـك المفردات المحـدّدة التي يعتبرها المجتمـع (منصفة وطيبـة) الى مفردات أوسـع، أغنى، والأهم من كل شـيء، اكثر غموضا هو أمر مرعب، لأن هـذه المملكة الأخرى من الكلمات ليس لها حدود وهي مرادفة للفكر، العاطفة، الحدس. هذه المفردات اللامتناهية مفتوحة أمامنـا لو وفّرنا وقتا وقمنا بجهد إكتشافهـا، وخلال قرون عديدة قادمة يكون لها كلمات مشكّلة من التجربة في سبيل أن تعكس لنا التجربة، أن تسمح لنا فهم العـالم وذواتنا. إنها أعظم وأكثر ديمومة من مكتبة بينوكيو المثاليـة من الحلوى لأنها تشملها، مجـازا، ويمكن أن تفضي اليها، حقيقة، بالسمـاح لنا بتخيّل طـرق يسعنا فيها تغيير مجتمع يمـوت فيه بينوكيو من الجـوع، مضروبا مستغَـلا، منكَرا عليه حالـة الطفولة، يُسـأل أن يكون مطيعـا وسعيدا بطاعتـه. التخيّل يعنـي تبديد الحواجـز، تجاهل الحدود، تدمـير الرؤى عن عالم مفروض علينـا. رغم ان كولودي كان عاجزا عن

(١٢٧) المسؤول عن إحصاء السكان وعن مراقبة الأخلاق في روما الجمهورية.

منح دميتـه هذه الحالة النهائية من إكتشاف الـذات، عَرِف هو بالحدس، كما أعتقـد، إمكانيات قواه التخيلية. حتى عند الجـزم بأهمية الخبز أكثر مـن أهمية الكلمات، فهو عَرِف جيـدا أن كل أزمة مجتمع هي في النهاية أزمة مخيلة.

# كانديد في سانسوسي

(أردت فقط أن أرى ما كانت تبدو عليه الحديقة).

**«عبر المرآة» الفصل ٢**

باعثنــا الأول هو كشف معنى ما ندركه حولنا، كما لو أن كل شيء في الكون يحمل معنى. لا نحاول فقط أن نحلّ شفرة نظام الاشارات المبدَعة لذلك الغرض – مثل الألفباء، الهيروغليفية، البكتوغراف[١٢٨]، الاشارات في الحيــاة الاجتماعية – بل أيضــا الأشياء التي تحيط بنــا، وجوه الآخرين وصورتنا المنعكسة الخاصة بنا، الطبيعة التي نتحرك خلالها، أشكال الغيوم والشجر، تغيّرات الجو، طيران الطيور، أثر الحشرات. تقول الاسطورة أن الكتابة المسمارية، واحدة من أقدم الأنظمة الكتابية التي نعرف، أُخترِعت بنسخ طبــع قدم العصفور الــدوري على طين الفرات قبــل خمسة آلاف سنة، طبع لا بد أنه لم يكن يبدو لاسلافنا البعيدين مجرد علامات عَرَضية بل كلمات من لغة غامضة وسماوية. نحن نضفي أمزجة على الفصول، نعلّق أهميــة على مواقع جغرافية، قيم رمزية علــى حيوانات. سواء أكنّا متعقبي آثــار، شعراء، أو شامانات، كنّا نعــرف بالبديهة من المكشوف في الطبيعة كتابــا لانهائيا كنا فيه، مثل كل الأشياء الأخرى، مكتوبين، لكننا كنا أيضا مجبرين على قرائته.

---

(١٢٨) نسبة الى pictography (الكتابة بالصور): صورة أو حرف هيروغليفي يمثل فكرة، أو شيء مكتوب بهذه الرموز. [المورد]

لـو أن الطبيعة كتـاب، فهي كتـاب لامتناهي، على الأقـل بقدر سعة الكـون نفسه. الحديقـة، إذن، هي نسخـة مصغّرة لـذاك الكون، نموذج ممكـن فهمه لذاك النصّ اللانهائي، مفسّر طبقا لقدراتنـا المحدودة. وفقا للمدراش، وضع الله الإنسان في جنائن عدن (كي يُلبِسه ويعنى به)، لكن (ذلك يعني فقط أنه سيقرأ هناك التوراة وينفّذ وصايا الله). الطرد من الجنة يمكن أن يُفسَّر كعقاب على قراءة غير صحيحة على نحو مقصود.

الجنائنيـة والقـراءة تربطهمـا علاقـة قديمـة. في عـام ١٢٥٠، تخيّلَ مستشـار كاتدرائية آمين، ريشار دو فورينفال، نظـام فهرسة كتب مبني علـى نموذج جنائنـي. قارَنَ مكتبته ببستان حيث يمكـن لأقرانه المواطنين أن يقطفـوا (فاكهـة المعرفـة)، وقسّمهـا الى ثلاثة أحواض زهور مطابق لثلاث فئات رئيسية: الفلسفة، ما يدعي بالعلوم المربحة، واللاهوت. كل حوض مقسّم بـدوره الى عدد من قطع أرض أصغـر (areolae) تشتمل على خلاصة لموضوع الكتـاب. يتحدث فورنيفال عن <فلاحة> جنينته ومكتبته معا.

ليس مستغربا أن يحمل فعل <cultiver> في الفرنسية هذين المعنيين: معنى <زَرَعَ> ومعنى <دَرَس>.

عنايـة المـرء بحديقتـه وعنايتـه بكتبـه يقتضيـان، في معنـى كلمـة <cultivar>، علـى حد سـواء، الاخلاص، الصبر، المثابـرة، وإحساس عـال بالنظـام. cultivar هـي البحث عن الحقيقـة المخبـأة في الفوضى الواضحـة للطبيعة أو للمكتبة، وتحويل صفاتها الملازمة الى صفات مرئية. عـلاوة على ذلك، في كلتا الحالتين، الحقيقة هي موضوع مراجعة. يجب ان يكـون الجنائني والقارئ كليهما راغبـين بتغيير الغرض طبقا لحالة الجو الخارجيـة أو الداخلية، بالخضوع الى نتائـج الاكتشافات الجديدة، بإعادة

التنظيــم، بإعــادة النظر، لا وفقــا لفكرات مستبدة طاغية بــل تجربة يومية وشخصية.

الى مــدى معين، الثــورة الفرنسية هي نتيجة لفقــدان الثقة في الحقائق المطلقة. بدلا من التمسّك بتلك التصنيفات الميتافيزيقية الشاملة التي تحكم حيــاة البشر، أو تلــك الأفكار التي تلغــي التجربة، أو تلــك الشخصيات ذات السلطــة السماويــة التي لها الحــق في السيطرة علــى الأفراد، يفضّل فلاسفــة حركة التنويــر الفرنسية الجدل حول ما دعــاه امانويل كانط فيما بعــد (الضرورة المطلقة): أن كل فعــل إنساني، في أفضل حالاته، يجب أن يصبــح من حيث المبدأ قانونا شاملا. مسعــى حميد، وإن يكن مستحيلا، في ما يتعلّق بما كتبه، فيما بعد بقرن من الزمان، روبرت لويس ستيفنسون: (مهمتنا في الحياة ليست هي النجاح، بل مواصلة الفشل بروح مرحة).

كان فولتير سيتفق مع هذا. فولتير، فيلسوف التنوير بالذات، تمنى لنا أن نتصرّف كما لو كنــا نحن، لا القدير الأعلى، مسؤولون عن نتائج أفعالنا. بالنسبــة له، كل فعــل بشري يعتمد على آخــر. (كل الأحداث مرتبطة مع بعضــ في أفضل العوالم الممكنة)، يقول الفيلسوف بانغلوس لكانديد(١٢٩) في نهايــة مغامراتــه. (لــو لم تفقد خرافــك في الأرض الطيبــة آلدورادو، لمــا كنت هنا تــأكل الفستق والليمــون الحلو). وعلى هــذا يجيب كانديد بحكمة، (أحسنت القول، لكننا يجب أن نحافظ على ترتيب حديقتنا).

الحديقة إذن هــي عملنا، المسرح الذي يعرض مهننــا الأساسية، طبيعة متحولــة الى موقع ننجز فيــه مهامنا الانسانية المقسّمــة. الدرويش التركي

---

(١٢٩) بطل رواية بنفس الأسم، وهي رواية فلسفية خيالية من أشهر روايات الأديب والفيلسوف الفرنسي فولتير كتبها عام ١٧٥٩. ترجمها الى العربية عادل زعيتر عام ١٩٥٥.

الحكيـم، الذي يسألـه كانديد المشورة في نهايـة مغامراته، لا يعرف أو لا يعـير اهتمامـا لأي شيء يجري في العـالم (على سبيل المثـال، أن وزيرين اثنـين ومفتي واحد كانوا شنقـوا في القسطنطينية)، ولا هو مهتم بالأسئلة الميتافيزيقيـة حـول سبب وجودنا أو مسائل الخير والشـر. (ماذا علينا إذن أن نفعـل؟) يسأل بانغلوس بقلق. (عليـك بالصمت)، يجيب الدرويش. إصمـت وإفعـل. (وُلِـد الإنسـان للفعـل، كما النـار تنـزع الى الصعود والأحجـار الى السقـوط. أن لا يأتي بفعـل وأن لا يوجد هما شيء واحد للأنسان). كمـا يجادل فولتير باسكال. والى مـكان أبعد: (دعونا نعزّي النفسـ بعدم معرفتنا العلاقة التي يمكـن أن توجد بين عنكبوت وحلقات كوكـب الزهرة، ودعونا نواصل فحص ذلك الذي يكمن في نطاق فهمنا فقط).

لفحص الطبيعة، علينا بالتالي جعلها سهلة المنال، منحها شكلا وتناسقا يمكن أن يُـدركا بإحساسنا. ونحن نواجه نظامـا مفاهيميا لحديقة، يمكننا الادّعـاء أو الافتراض بقراءتها: إضفاء أهمية علـى أحواضها أو أقسامها، تجميع بنيان من مخططها، إستخراج قصة من سياق نباتاتها.

بهذا المعنى، كل حديقة هي لوح ممسوح، تصميم يتداخل مع تصميم، فصـل يعقب فصـل. دعونا نفكر، كمثال، بالحديقـة التي يجوس خلالها فولتير، أثناء الثلاثة اعوام من حياته في بروسيا: الحديقة الملكية سانسوسي. ظهرت سانسوسي الى الحياة في عام ١٧١٥ كحديقة مطبخ بُنيت على تلة خارج بوتسدام بأمر من الملك فريدريش فيلهلم الأول، وكانت تُعرَف على نحو تهكمـي بالماريلغارتن إشارة الى الحديقة النفيسـة للويس الرابع عشر في مـارلي. في ١٧٤٤، أضاف إبن فريدريشـ الملك فريدريش الثاني كَرْم وستة شرفات منقوشة لأشجار الخوخ والتين والنباتات المعترشة، كل شرفة مقسّمـة بثمان وعشرين نافذة زجاجية وستة عشـر من أشجار الطقسوس

على شكل أهرام. بعد عام واحـد، توسّعت الشرفات بإتجاه الجنوب نحو سهـل يوفر مساحات لثمانيـة أحواض زهور ونافـورة يرتفع فوقها تمثالا مذهبا للإلهة ثيتيس وخدمها. أضِيف بعد عقد من السنين تمثالَي سفينكس للنحـات فرانـز جـورج إيبنهش على الجانـب البعيد من الخنـدق المائي، الـذي يقـود الى قطعة من أرض زراعية، وفيما بعـد أيضا، إقيم متراس من الحصى متوّج بدزينة مـن منحوتات تمثل أطفالا لتفصل الحديقة الهولندية مـن أحواض الزهور المزودة بمصاطب عن المبنى النصف دائري ونافورته. خلـف المنطقة أقام الملك كهفا يحاكـي غروتو دي نبتونو الايطالي الشهير وبوابـة بشكل مسلّة، كل منهما بروضة صغيرة مـن الأزهار، بينما باتجاه الغـرب أنشأ بيت شـاي صيني، فولي[١٣٠] مبهج صممـه يوهان غوتفريد بويرنغ بين عامي ١٧٥٤ و١٧٥٧.

أحواض زهور، مجازات، روضات، نافورات، مجاميع نحتية، مجازات مسيّجـة، تتحد كلها لتشكّل منظرا طبيعيا قصصيا معقد. لكن في البداية، لم يكـن لحديقـة سانسوسي هدفـا آخرا سـوى التعبير عـن بساطة معينة كمكان سار ونافع في آن واحد، حديقة تشبه تلك التي كان الرب يتمشى فيهـا (كما يخبرنا سفـر التكوين) (في برودة المساء) هادئـة جدا، حدّ أن فريدريشـ الثـاني تمنّى (في عدة وصيـات) أن يُدفن فيهـا. نموذج حديقة كهذه هـو قديم جدا: في النصوص الأقدم لبـلاد وادي الرافدين لم يكن ثمـة اختلاف بين <بستان> و<حديقة>، حيث الوظيفة الجمالية لم تكن بالضرورة تباينية عن الوظيفة المنفعية.

في سانسوسـي، مـع ذلك، السكـن يلي الزراعة. بعد عـام واحد من

(١٣٠) بناء فخم مكلف لافائدة منه.

إنشاء البستان وبسبب جمال المنظر، بنى الملك له منزلا صيفيا على الموقع ليفيد مـن المشهد المبهج. ما كان مجرد نموذج لجنائـن عدن صار منسوخا بحلقـات معمارية جديـدة وحبكاتهـا الثانوية المرافقة، معقّـدة مضاعفة التطواف والمجازات الضيّقة. في السنوات التالية، أُضيف المزيد من المباني (مثل منازل الجنائنيـين والبيوت الزجاجية للبرتقال، التي تحوّلت فيما بعد الى مساكن للضيوف)، والى الشمال من الشلوز سانسوسي إقيمت خرائبا زائفة تبعا لمبدأ الإستعارات الباروكية في سبيل إخفاء خزّان المياه الذي يسقي نافـورات الحديقة. كانت الاستعـارات الحجرية تُخفـي على نحو محكم معناها الحقيقي: لكن مرة واحدة فقط إستمتع الملك بعروض المياه الراقصة، .بمـا أن المكائن الثقيلة التي تشغّل النافورات لم تصبح جاهزة للعمل بشكل كامـل حتى القرن التـالي، عندما نُصِّب محرك بخـاري لتزويدها بالوقود. لكـن بحلول ذلك الوقت كان الملك مات و لم تعـد حديقته المبتكرة على نحـو معقد تطابق الطراز السائد. بعد ثلاثة ملـوك، أعاد فريدريش الرابع تصميـم سانسوسي علـى طراز الحديقة الايطالية المزيّنـة من طريق هندسة المناظر الطبيعية التي نراها اليوم. الوثائق الأقدم يمكن أن تُلمَح تحت المباني، البساتين، والطرق الأكثر حداثة. كما في اللوح الممسوح، لا يختفي النص الأصلي على نحو تام أبدا.

حـين أقـام فريدريشـ الثـاني بستانـه في سانسوسـي، كان في الثانية والثلاثـين مـن العمـر. بزمن أبكـر بثمانية أصيـاف عندمـا كان شابا في الرابعـة والعشرين، بـدأ مراسلاته مع فولتير سائلا إيـاه أن يصبح مرشده. (في الكـون كله)، كتـب فريدريش بشعور فيّاضـ، (لا يوجد شخص لم تكـن معلمـه). كان فولتير أكبر سنـا من الملك بعشرين عامـا تقريبا وكان الفيلسوف الأكثر شهرة في اوربا في ذلك الزمن؛ لم يكن فريدريش سوى وريث شرعي لملكية اوربية ثانوية. أعجِب فريدريش بأفكار فولتير، بنثره،

بشعره، بمسرحياته، وفوق كل شيء، بواقع أنه كان فرنسيا. بعد سنتين، في ١٨٨٠، نشر كتيبا (بالفرنسيـة، مثل كل الواحد وثلاثين كتابا من كتاباته الواسعة) بعنوان «De la literature allemande, des defaults qu'on peut lui reprocher, quelle en sont les causes, et par quells moyens on peut les corriger» الـذي يَسِم فيه لسانه المحلي مثل <à demi barbare>[١٣١]. كانت الثقافة، عند فريدريش، فرنسية بلا تردد.

كانـت فـترة شباب فريدريش متمـردة. كان والده يرغـب أن يصوغ الأمير علـى صورته هو، صـورة Soldatenkönig [١٣٢]، محارب ورجل دولة صلب. عندما فشلت التجربة، حاول أن يدفعه الى التخلي عن حقوق وراثـة العرش. في النهاية، إذ صَعِـبَ عليه أن يتحمل مزيدا من الأهانات، فـرّ الى باريس مـع صديقه الملازم فون كاته. قُبِض علـى الشابين، وحُبِس فريدريشـ في غرفته، وتم إعدام فون كاته تحت نافذة الأمير. بدأ فريدريش عندئذ يدرك فضائل التظاهر. إشـترى راحة نفسه بالتظاهر بطاعة والده، وصـار يتفقد القـوات، وتزوج إبنة أخ امبراطور النمسـا ماريا تيريزا التي أخـذ يزورها بعد ذلك مرة واحدة كل إثني عشرة شهرا، في يوم ميلادها. في السنوات القليلة السابقة لتسلّمه العرش، عاش في قصر راينزبرغ الذي أُعيد بناءه حديثا، يقرأ، يكتب، يؤلف الموسيقى، يعزف الفلوت، ويتراسل مع فولتير. كان فولتير فالستافه، وكما هال مع فالستاف، إنفصل فريدريش عـن أستاذه حين إختار أن يقوم حقـا بدوره كملك. حدث الانقطاع بين الرجلين عـام ١٧٥٣، قبل ثلاث سنوات من بدء حـرب السبع سنوات، التي وهبت فريدريش لقب <العظيم>.

---

(١٣١) < شبه أجنبي >، بالفرنسية في الأصل.

(١٣٢) < ملك جندي >، بالالمانية في الأصل.

لكـن من عـام ١٧٥٠ حتـى ١٧٥٣، كان فولتير مرشـد فريدريش، ومنح فريدريش فولتير وهم أن اسطورة الملك الفيلسوف يمكن لها حقا ان تكـون واقعا. مع الاطراء والوعد بالمـال، أغرى فريدريش فولتير بالمجيء الى سانسوسـي. هنا، عاش فولتير، كمضيفه، حياة هدوء، وانتظام وعزلة، كمـا لو كان يتبع مبادئ عـدن المدراشية. (ماذا تفعل هنا في سانسوسي؟) سأله أحدهم مرة. (نصرّف فعل <يضجر>)، كان هو جوابه. عَمِل فولتير على كتاباته والتظاهر بأنه مريض. كان في الستين من العمر تقريبا.

دون أن يعـي ذلك فعلا، وهب فولتير فريدريشـ مبررا فلسفيا ليكون مـا كان هـو عليه. القصـر الصغير الذي يضـم إثنا عشرة غرفـة، بمكتبته، بمعرضـ رسومه وحجرة الموسيقـى، لكن فوق كل شـيء حدائقه، المبنية بدقّـة والمعتنـى بها بفـن، منحت الملـك وهمـا بالسلطة علـى كل قوى الطبيعة، متيحة له، بدلا من إستكشاف القوانين السرية والواسعة للطبيعة، أن يصـيّر غير المألوف مألوفـا، هذا يعني، أن يترجـم ويبسّط، أن يجسّر، يفسّـر، ويصقل. كي يكفل إستمرارية غـير مقطوعة بين القصر والحديقة، إستغنـى فريدريش، بالضد من نصيحـة المعماري جورج فنزسلاوس فون كنوبلـدورف، عن الطابق الأرضي. على هذا النحو، تفككت وتمازجت العلاقة بين الداخل والخارج، فغدا الداخل جزءً من قفر الطبيعة، والخارج مروَّضا بهذه العلاقة مع الداخل.

عَـرِف فريدريش بالحدس أننا نجعل المـكان إصطناعيا بمجرد أن نكون فيه. حضورنا (كمتجولين أو ساكنين) يؤنسن المنظر الطبيعي، وبينما تزيّن المروج المشذبة والمقلّمة أحواض الزهور المزينة بنقوش وأطر الشرفات التي هـي بالأساس غريبة وبرية، تؤكد هـذه الوسائل الاصطناعية ببساطة على الإرث الأصيـل لعدن، حـين جُعِل آدم سيدا علـى كل الأزهار والشجر، مـع إستثنـاء واحد شهير. مكان مزروع يبيّن يـد الإنسان – كثيرا، حدّ أن

زوّار سانسوسي كانوا يشتكـون أحيانا من أنهم لا يرون الأشجار بسبب كل الذهب والحصـى. البرية، بالمقابل، هي ذلك المـكان، كما قال الرب لأيوب، الـذي يسقط فيه المطر على الأرض التـي (لا إنسان فيها). البرية توجـد بفضل حضورنا: إنها كتـاب مغلق نصّه لا يرى النـور حتى يُفتَح ويُقرأ.

نحو نفس الوقت وفي أمكنـة أخرى، كان الجنائنيون يكتشفون ذات الفكـرة. هوراس والبول، كاتبا حول فنـان المنظر الطبيعي وليام كنت، لا حـظ أن (الفنان وثب على السياج فرأى أن كل الطبيعة هي حديقة). فعلَ وليـام كنت مـا كان سيفعله مارسيل دوشامب في بيئـة أخرى بعد قرون: إنه وضع إطاراً حـول الأشياء الجاهزة في الطبيعة. سمّى البرية حديقة لأنه ببساطـة كان هناك ينظر اليها، ومجرد أعاد ترتيبها من أجل تأثير أفضل، في إجـراء كان الكسندر بـوب يطلق عليه <رسم المنظـر الطبيعي>. صخرة نُقلت مـن مكانها، جدول حُرّف مجراه، لكن المظهـر العام للحديقة بقي <برياً> بلا جدال. ضربة المعلم لوليام كنت كانت في العام ١٧٣٥ عندما زرع، برعاية الملكة كارولـين، شجرة ميتة في حدائق ريتشموند. قورنت هـذه البادرة علـى الفور بالطريقة التـي يتم بها الإستشهـاد بكتابات غير منسوبـة لأحد في الكثير من كتابات القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، في أعمال لورانس ستيرن.

بالتبايـن مع <إسترداد> البريـة لكنت في انكلترا، كانـت سانسوسي فريدريشـ نموذجـا للوسائل الاصطناعيـة الفرنسية، نتاجـا للعقل البشري. كانت برية كنت، الى حد ما، ردّا على مقت البيوريتانيين الانكليز للأشكال الهندسيـة في الحدائق، للأبنية المنطقيـة، التي، حسب رأيهم، تمنع الروح من العثـور على سبيلهـا الضيّق. سانسوسـي، من جانب آخـر، أذعنت للنزوة

الباروكيـة التـي نشأت مـع <الاصلاح المضـاد>[١٣٣]، لبديهـة أنه يمكن للحقيقـة أن تُكشـف جيدا في الاختباء، في الأشـكال الحلزونية واللولبية التي تضفي حضورا على فكرة بتطويقها. لو نظر باتجاه المكان، كان يمكن للزائـر أن يتبع الخطوط الدقيقة للحدائق المزوّدة بشرفات تشبه، خاصة في الشتاء حـين تكون التعريشات ظاهرة، صفوفـا صاعدة من رفوف كتب في مكتبة حلمية؛ قد يتمعّن المشاهـد للحظة بالممرات المطوّقة للروضات المنسّقـة، مستمتعا بالدوامات الملتفة التي تحيـط النافورة المركزية، متذكّرا القصص القديمة عن الآلهة المصوَّرة بالتماثيل. في كتابه «Essai sur les moeurs»، المكتـوب عـن سانسوسـي، كان فولتير لاحـظ أنه (ليس في طبيعـة الإنسان الرغبة بما لا يعرف) وهـو لذلك إحتاج (لا الى طول زمن استثنائي فحسـب بل أيضا ظروف مناسبة ليرتفع فـوق حالته الحيوانية). تسمح سانسوسي للزائر أن يفهم كيف يمكن للطبيعة أن تُدرَك، كيف يمكن أن تُقرأ مـن خلال نصوصها المنشورة الظاهـرة بجلاء في أحواض زهور مشفرة ومشاهـد مرتبة اعتباطيا، كيف يمكن أن تكون منعكسة في أبيات شعريـة وقطع موسيقية، كيف يمكـن أن تكون مفهومة عبْر رموز ووسائل إصطناعيـة باروكية، وبذلك تحفّز على رغبة شديـدة بمعرفة الطبيعة. على الأقل، كان ذلك هو القصد.

لكـن فريدريش أمسى محرَّرا من الوهم مع فولتـير المعلم، أو مع فولتير الرجـل، أو مع ذاك الجزء مـن نفسه الذي جعله وقـت شبابه المبكر يؤمن بوجود حكمة في الفـن وأن الروح تنأى بنفسها عن تأثير السلطة وقادرة

(١٣٣) <Counter-Reformation>، ويُعرَف أيضا بالاصلاح الكاثوليكي أو الإحياء الكاثوليكي، وهي حركة دينية نشأت في القرن ١٦ استهدفت اصلاح الكنيسة الكاثوليكية وفي نفس الوقت مناهضة الاصلاح البروتستانتي.

على إنجازات لا يمكن للجيوش الامبراطورية أن تقهرها. وضع هو كبريائه الشخصـي أزاء كبرياء والده، وضع الهويـة المثقفة، المهذبة لوريث العرش أزاء الهويـة الطموحة، القاسيـة لفريدريش الأول. مثل الأمير هال، أدرك الأمـير فريدريشـ فجـأة أن (التيار الـذي يجري في دمـي / أمسى مقادا بالغـرور والكبرياء: / لكنـه الآن آب وإنحطّ في البحـر، / حيث سيُمزَج مع المد الصاعـد / وسيجري بمهابة ملوكية). من تلك المهابة لم يشأ فولتير أن يكـون جزءً، وإن كان سيعترف في الـ «Memoirs»: ( لم يسعني الا أن أنجذب اليه، لأنه كان سريع الخاطر، لبقا، ولأنه أيضا كان ملكا، وهذا كان دائما مبعث إغراء، بالنظر لضعفنا الانساني).

وفقـا لنوفاليس، حين طُرِد آدم من جنة عـدن، صارت البقايا المكسّرة من الفردوس منثورة في أرجـاء الأرض، وذلك منشأ الصعوبة الكبيرة في التعرّف على الفردوس. كان نوفاليس يأمل أن تكون هذه الكِسر، بطريقة ما، متجمعـة، هياكلها العظمية مملوءة. ربما فرديريش الشاب تسلّى بنفس الأمل مذ علمه فولتير أن يؤمن في الأهمية القصوى للفلسفة والفن اللذين سعى وراءهمـا، وبوجه خاص، بطريقة استقرائيـة، ليعرف العا لم والحالة الانسانيـة. لكن رجل الدولة فريدريش الأكبر عمراً كان قليل الايمان بهذه المفاهيـم المثقفة. بالنسبة للأمير التلميذ، كانت الحدائق، كما الكتب، قطع مرتبـة من الفردوس، إنعكاسا لما نعرف عن العا لم، عوا لم اصطناعية كانت رغم كل شيء حية ومثمرة، فضاءات منسقة لمخيلتنا كي تطوف ولأحلامنا كـي تتجذر، الوسائل التي نقلت بها فنوننـا وبراعاتنا قصة الخلق. لو كان اللحـم كله عشبا، كما يقول لنا الكتـاب المقدس، لكان هذا التحذير يُقرأ أيضا إبتهاجا، كشفا عن إننا أيضا فينا قدرة العشب ونُبعَث الى الحياة صيفا بعد صيف، نقهر الموت حين نغطّي القبور الموحلة، نحيا حياة وافرة غزيرة ومنظّمـة في أوراق عديدة كما تلك التي في كتب المكتبة الكونية. بالنسبة

للملك فريدريش الثاني في منتصف العمر، كان النظام السياسي فقط يبدو له مهما.

ومع هذا، فلا بد أن شيئا من تعليم فولتير تجذّر في السرّ. بعد أربع سنوات من إنتصار روزباخ الذي كسب به فريدريش نعت <العظيم>، إرتدّ الملك الى طموحاته الأدبية المبكرة وألّف حكاية خرافية شعرية دعاها «Le Conte du violon» («حكاية الكمان»)، مدوّنة على عجل في برسلاو، بعيدا عن هدوء وجمال سانسوسي، في الأيام الأخيرة من عام ١٧٥١، وتروي قصة عازف كمان موهوب يُطلب منه أن يعزف على ثلاثة أوتار فقط، ثم إثنين، ثم وتر واحد، وفي النهاية لا وتر، بنتائج واضحة. تنتهي الحكاية على هذا النحو:

من هذه القصة، ربما<br>
تدرك الآن هذه الحكمة:<br>
مهما كان لك من براعة،<br>
يبقى الفن ناقصا من دون وسيلة.

# أبواب الفردوس

(هيا، سننال شيئا من المرح الآن!) فكرت آليس.

**« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧**

واحـدة من أقـدم نُسَـخ «الحسناء والوحشـ»، التي رويـت باللاتينية علـى لسـان ابوليوس في وقت ما من القرن الثاني، هـي قصة أميرة يؤمرها الكاهـن أن تكون زوجة تنـين. خائفة على حياتها، لابسـة ثوب الحداد، مهجـورة من أسرتها، إنتظـرت الأميرة على قمة جبـل زوجها المجنّح. لم يظهر الوحش أبدا. بدلا من ذلك، رفعها نسيم وحملها الى الأسفل في واد هادئ، إنتصب فيه بيت من الذهب والفضة. رحّبت بها أصوات تتردد من العدم، وقدمت لها الطعام والشراب، وغنّت لها. عندما هبط الليل، لم يُوقَد ضـوء، وفي الظلمة أحسّت بشخص قريـب منها. (أنا حبيبك وزوجك)، قـال صوت، وعلى نحو غامض زاولها الشعـور بالخوف. عاشت الأميرة مع زوجها اللامرئي أياما عديدة.

ذات مسـاء، قالـت لهـا الاصـوات أن شقيقاتهـا يقتربن مـن البيت، باحثـات عنها، فأحسّت برغبـة شديدة في أن تراهنّ مـرة أخرى وتروي لهن عن الأشياء الرائعة التي حدثت. حذرتها الأصوات من الذهاب، لكن توقهـا كان عظيما جدا. منادية بأسمائهن، هرعت للقائهن. في البدء بدت الشقيقـات جد سعيدات، لكن ما أن سمعـن قصتها حتى بكين ووصفنها بالبلهاء لأنها سمحت لنفسهـا بأن تُخدع بزوج يتستر بالظلمة. (لا بد أن

فيـه شيء مرعب، يجعله لا يُظهر نفسه لـك في النور)، قلن لها، شاعرات بالأسى عليها.

في تلـك الليلة، وهـي تجهّز نفسهـا لكشف مرعب، أضـاءت الأميرة مصباح زيـت وتسللت حيث ينام زوجها. ما رأت لم يكن تنينا، بل شاب ذي جمـال عادي، يتنفس بنعومة على وسادته. ملأتهـا البهجة، وكانت علـى وشـك إطفاء المصبـح حين سقطت قطـرة من الزيـت الساخن على الكتف الأيسر للنائم. إستيقظ، رأى الضوء، لم يقل كلمة واحدة وهرب.

يختفي ايروس[١٣٤] حين تحاول سايكي[١٣٥] أن تراه.

حـين كنت مراهقـا، أقرأ عـن ايروس وسايكـي ذات ظهيرة حارة في منزلنـا في بوينس آيرس، لم أؤمن بمغـزى القصة. كنت مقتنعا أن في مكتبة والدي غـير المستخدمة تقريبا، حيـث كنت أجد الكثير مـن المتع السرية، سأعـثر، وبصدفة سحرية، علـى الشيء المدهش الـذي لا يوصف والذي ينسـلّ الى أحلامي وكان هدف سخرية في ساحة المدرسة. لم يخب أملي. كنت لمحت ايروس خلال إستعراض «الى الأبد عنبر»[١٣٦]، في ترجمة بالية لـ «بيتون بليس»[١٣٧]، في قصائد معينة لفيديريكو غارثيا لوركا، في فصل عربة النوم من رواية «الملتزم» لا لبرتو مورافيا، التي قرأتها على نحو متقطّع في الثالثة عشرة من عمري، وفي «صداقات خاصة»[١٣٨] لروجيه بيريفيت.

---

(١٣٤) إله الحب عند الاغريق؛ يرد أيضا بمعنى الغرام أو الحب الجسدي.

(١٣٥) سايكي أو بْسِيشه: اميرة فاتنة الجمال أحبها كيوبيد (ميثولوجيا). [المورد]

(١٣٦) رواية لكاتلين ونسور(١٩٤٤)، حوّلت الى فيلم عام ١٩٤٧ أخرجه اوتو بريمنغر وقامت ببطولته ليندا دارنيل.

(١٣٧) رواية لغريس ميتاليوس ( ١٩٥٦ )، تتحدث عن حياة ثلاث نساء، حولت الى فيلم عام ١٩٥٧ والى مسلسل تلفزيوني عام ١٩٦٤.

(١٣٨) الرواية الأولى للكاتب الفرنسي بيريفيت ( ١٩٤٤ )، حوّلت الى فيلم عام

ولم يختف ايروس.

بعد سنتين من ذلك، عندما أصبحت قادرا على مقارنة قراءاتي مع إحساسي بيدي وهي تمر بخفة للمرة الأولى على جسد محبوبتي، كان عليّ الاعتراف أنه هذه المرة فقط، كان الأدب قاصرا. ومع ذلك ظلت إثارة تلك الصفحات الممنوعة حيّة. الصفات المتلهفة، الأفعال الوقحة ربما لم تكن مجدية في وصف عواطفي المشوّشة، لكنها نقلت اليّ، مباشرة، شيئا رائعا ومذهلا وفريدا.

هذا الفرادة، التي كنت سأكتشفها فيما بعد، تَسِم كل تجاربنا الأساسية. (نحن نعيش معا، نتصرّف وفق، نستجيب وفق، الواحد الآخر)، كتب آلدوس هكسلي في «أبواب الإدراك الحسّي»، (لكننا دائما وفي كل الظروف وحدنا. الشهداء يذهبون يدا بيد الى الأرينا[١٣٩]، إنهم يُعذَبون وحدهم. متعانقون، يحاول العشّاق بيأس أن يصهروا نشواتهم المعزولة في سموّ ذاتي وحيد؛ عبثاً. بطبيعتها ذاتها تكون الروح المتجسّدة محكومة بأن تعاني وتفرح في العزلة). حتى في لحظة الحميمية الأعظم، يكون الفعل الايروتيكي فعلا منعزلا.

عَبْر كل العصور، حاول الكتّاب أن يجعلوا من هذه العزلة عزلة مشتركة. عَبْر كل التصنيفات المتكلفة الاسلوب (مقالات حول آداب المعاشرة، نصوص بلاطات الحب القروسطية)، عبر كل الامثلة (حكايات خرافية، روايات، أشعار)، سعت كل ثقافة الى فهم التجربة الايروتيكية بأمل أنه ربما يكون القارئ قادرا، إن كانت مصوَّرة بإخلاص في كلمات،

---

١٩٦٤.

(١٣٩) المُجتلد: الجزء المتوسط (الخاص بالمتصارعين) من مدرّج روماني. [ المورد ]

أن يعيشهـا ثانية أو حتى يتعلمها، بنفس الطريقـة التي نتوقع بها من شيء معين أن يحفظ ذاكرة أو من نَصْب يبعث الميت حيا.

مـن المفاجـئ التفكـير كـم ستكون فاخـرة مكتبـة كونيـة تضم هذا الأدب الايروتيكـي المرتجى. ستضم، كمـا أتخيّل، الحوارات الافلاطونية التـي يناقش فيها سقـراط أنواع ومزايا الحـب؛ «Ars amatoria» («فن الحـب») لأوفيـد عن روما الامبراطوريـة، التي يعتبر فيهـا ايروس وظيفة اجتماعيـة، مثل آداب المائـدة؛ «نشيد الأناشيد»، التـي يصبح فيها حب الملـك سليمان والملكـة السـوداء لشيبا إنعكاسـا للعالم الـذي حولهما، الكاماسوتـرا الهندوسية[١٤٠] وكتاب كاليانـا مالا[١٤١]، التي يُنظر فيها الى المتعة كونهـا عنصر جمالي. «كتاب ينبوع المحبـة» لآرسيبرست دي هيتا في اسبانيـا القرن الرابع عشر، الذي يدّعـي أن يستقي حكمته من مصادر شعبيـة؛ كتاب القرن الخامس عشـر «الجنائن العطـرة» للشيخ النفزاوي، الذي ينظم السلوك الايروتيكي طبقا لقانون اسلامي؛ الـ «Minnereden» الالمانيـة، أو الأحاديث الغراميـة القروسطية، التي يكون الحب فيها، شأنه شـأن السياسـة، له خطابه الخاص به؛ استعارات مثـل <Roman de la rose> في فرنسـا و«ملكة الجـن» في بريطانيا، التي يكتسب فيها الإسم التجريـدي <حب> مرة أخرى، كما إكتسب ايروس، وجها إنسانيا أو ربانيا.

ستكـون هناك أعمال أخرى، حتى أكثر غرابة، في هذه المكتبة المثالية:

---

(١٤٠) نص هندي قديم وضعه الفيلسوف فاتسيايانا يتناول السلوك الجنسي وأوضاع ممارسة الحب.

(١٤١) هو كتيب الـ«انانغا رانغا» («مرحلة الحب») لمؤلفه كاليانا مالا وهو شاعر وكاتب هندي من القرن ١٥ أو ١٦.

روايـة «Clélie» ذات العشرة أجزاء (١٦٥٤ - ٦٠)، بقلم مدموزيل دو سكوديري، التي تشمـل على cart de tender[١٤٢]، خارطة تؤشر السبل الايروتيكيـة بمكافآتهـا وأخطارها؛ كتـاب الماركيز دو سـاد الذي دوّن، في فهرسـة مسهبة ومملـة، الانحرافات الجنسية التي يمكـن أن يخضع لها مجموعة من البشـر؛ الكتب النظرية لمعاصره القريـب شارل فورييه، الذي إبتكر مجتمعات طوباوية بالكامل تتركز حول الأنشطة الجنسية لمواطنيها؛ اليوميات الجميمة لجاكومـو كازانوفا، بنفينيتو تشيلليني، فرانك هاريس، أنايس نن، هنري ميللر، وجـون ريكي، الذين حاولوا جميعهم إستذكار ايروس في مذكرات سيريذاتية.

ملتـف في مقعد ذي مساند في مكتبة والدي وفي مقاعد أخرى، فيما بعد، في منازل لا يسعني تذكّرها كلها، وجدت أن ايروس واصل الظهور في كل أنـواع الأمكنـة غير المتوقعـة. برغم الطبيعـة الاستثنائية للتجارب الملمّح اليها أو الموصوفة على صفحات خصوصية، حرّكت هذه القصص مشاعري، أيقظتني، همست لي بأسرار.

قـد لا نشـترك بالتجارب، لكننا يمكن أن نشـترك بالرموز. وهي تُنقَل الى مملكـة أخرى، تُحوَّل عن مواضيعها، تنجـز الكتب الايروتيكية أحيانا شيئـا من ذلك الفعل الخصوصي الأساسي، كما حين تصبح نشوات وآلام الرغبـة الايروتيكية مفردات مجازية واسعة عن اللقـاءات الصوفية. أتذكّر الإثـارة التي قـرأت بها، للمـرة الأولى، الاتحاد الايروتيكـي الذي يصفه القديس يوحنا الصليب.

أيتها الليلة التي كنتِ مرشدي!

---

(١٤٢) خارطة لبلاد خيالية تدعى تاندر. تمثل الخارطة الطرق صوب الحب وفقا لأدب الحذلقة الذي كان سائد في القرن١٧.

أيتها الظلمة التي عندي أحُب من زهو الصباح،

أيتها الليلة التي ضمّت المتيّم

الى عروسه الحبيبة

عاشق، منهمك بعاشق.

تركت نفسي تهلك

وجهي يضغط على جسد محبوبتي

كافّاً عن كل محاولة،

فتحررتُ من همومي كلها

رميتها وسط هذا الليلك كي تختفي.

ومن ثم جون دون، الذي كان الفعل الايروتيكي والصوفي بالنسبة له هما أيضا فعل إستكشاف جغرافي:

أجيزي يديّ ودعيهما يجوسان

أمام، خلف، بين، فوق، تحت.

أه يا أمريكتي! يا أرضي البكر.

في زمن شكسبير، كانت الايروتيكا المستعارة من المفردات الجغرافية أصبحت شائعة على نحو يكفي لأن يجعلها محاكاة تهكمية. في «كوميديا الأخطاء»، يصف العبد دروميو السيراكوزي لسيده مفاتن خادمة شبقية تهيم به – (إنها كروية، مثل الكرة الأرضية؛ بإمكاني العثور على أوطان فيها) – ويواصل ليكتشف آيرلندا في ردفيها، اسكتلندا في راحة يدها القاحلة، أمريكا على أنفها، (مزيّنة بأكملها بالياقوت، العقيق، الصّفّير؛ كل غناها فريسةً للنَفَس الحار لاسبانيا).

وليام كارترايت، المؤلف الغامض من القرن السابع عشر لـ «العبد

الملوكي» (مسرحيـة نالت الاطراء من شـارل الأول وبن جونسون معا)، جدير بأن يُتذكَّر بهذه الأبيات التالية، التي تُعيد الحب الروحي الى مصدره الأصلي:

كنت ذاك السفيه الذي كان يوما مهتاجا

ليمارس هذا الحب الرفيع

فإنحدرت من الجنس الى الروح، من الروح الى الفكر!

لكن بطيش بّعُدت من الفكر الى الروح، ومن ثم

من الروح حطّيت على الجنس ثانية.

بين الفينة والفينة، في قراءاتي العَرَضية، اجد أن صورة وحيدة يمكن أن تجعل من قصيدة غير قابلـة للنسيان. هذه هي أبيات ألّفتها شاعرة سومرية نحو العام ١٧٠٠ قبل الميلاد. تكتب:

حين اروح الى زوجي الشاب

سأغدو التفاحة

المتشبثة بالغصن،

الذي يحيط بالجذع،

بلحمي العذب.

في حـالات قليلـة، لا يحتاج الأمـر أكثر من حـذف وصف من أجل نقـل القوة الايروتيكية لذاك المحذوف. شاعر انكليزي مجهول كتب هذه الرباعيات الشهيرة جدا في وقت ما من العصور الوسطى المتأخرة:

أيمكن لرياح غريبة، حين تهب،

أن تمطر الى أسفل مطرا خفيفا؟

رباه، ليت حبي كان بين ذراعيّ،

والى الفراش أعود ثانية.

النثر، مع ذلك، هو شأن آخر.

مـن كل أنـواع الأدب الايروتيكي، لاقى النثر، كمـا أعتقد، الأوقات الأصعـب. روايـة قصـة ايروتيكية، قصـة موضوعها يحجـب نفسه عن الكلمات وعن الزمن، لا يبدو فقط مهمة لا طائل تحتها بل مهمة مستحيلة. قـد يقـال أن أي موضـوع، في محض تعقيـده أو بساطته، يجعـل روايته مستحيلة، وأن كرسي أو غيمة أو ذكريات طفولة هي مواضيع لا يمكن ان تُذكَر أو تُوصَف مثلها مثل مواضيع ممارسة الحب، الحلم، الموسيقى.

ليس الأمر على هذا النحو.

لدينـا في أغلب اللغات مفردات متنوعـة وغنية تنقل على نحو معقول جدا، على يد شخص حِرَفي مجرّب، الأحداث والعوامل التي يكون المجتمع فيهـا مرتاحا، تنقل التحف الزينية التـي تمثل حيواناتها السياسية. لكن ذاك الذي يخاف منه المجتمع أو يفشل في فهمه، ذاك الذي يجبرني على التلفت خوفـا صوب باب مكتبة والدي، ذاك الـذي يصبح ممنوعا، حتى لا يمكن الاشارة اليه في العلن، لا يقدّم كلمات ملائمة يمكن مقاربتها. (كتابة حلم، التي تشابه المسار الحقيقي لحلم، بكل تناقضاته، غرابته، وتخبطه)، يشتكي ناثانيـل هوثورن في «مفكرات امريكية»، (مهمـة لم يحالف النجاح فيها أحد، حتى الآن). كان يمكنه قول الشيء نفسه عن الفعل الايروتيكي.

اللغـة الانكليزيـة، بوجه خاص، تجعل الأشيـاء صعبة لأنهـا ببساطة لا تمتلـك مفردات ايروتيكيـة. الأعضاء الجنسية، الأفعـال الجنسية تستعير الكلمـات لتعيينها أما من علـم البيولوجيا أو معجم الـذمّ. بطريقة تحليلية هادئة، أو فظة، الكلمات التـي توصف أعاجيب الجمال الجسدي وجذل المتعـة الجنسيـة تديـن، تطهّـر، أو تهـزأ بذاك الـذي يجـب أن يُحتفى به

بدهشة. الاسبانيـة، الالمانية، الايطالية، والبرتغاليـة تعاني من هذا الضعف نفسـه. الفرنسية هي، ربما، أكثر حظا بقليـل. كلمة <baiser> للجماع، تستعـير دلالتها من كلمة <قبلة>؛ كلمـة <verge> للقضيب، هي نفس الكلمـة لـ <قضيب من شجرة بتـولا>، التي بارتباطهـا بالأشجار تعطي <verger>، <بستـان>؛ <petit mort>، <مـوت صغـير>، للحظـة النشوة بعد بلـوغ ذروة التهيّج الجنسي، التي يكـون فيها للتربيتة الصغيرة – التـي تأخذ الأبدية من الموت لكنها تُبْقي على الإحساس السعيد بمغادرة العالم – قليلا من طبيعة الرَّجْفِ والرهس لـ <النكاح والنخس والقذف>. المهبـل في الفرنسية لا يحظى (ويا للدهشة) باحترام كبير كما هو الحال في الانكليزيـة، و<con> في الفرنسيـة تكاد لا تكـون أفضل من <cunt> في الانكليزيـة. كتابـة قصـة ايروتيكية بالانكليزيـة، أو ترجمـة قصة الى الانكليزيـة، تتطلب من الكاتب طرقا جديـدة وبارعة لإستخدام الوسيلة، كي يكون القارئ مقادا، ضد نوع من المعنى أو عبْر مخيلة مفصولة بالكامل عن اللغة، داخل تجربة كان المجتمع قضى فيها أن تبقى غير منطوقة. (نحن وضعنا الجنس)، قال مونتاني الحكيم، (في حدود الصمت).

لكن لماذا قررنا أنه يجب على سايكي أن تنتظر ايروس؟

في العـالم اليهـودي– المسيحي، حظْر ايروس يلاقـي قبولا في صوت القديسـ اوغسطين، صوت تردد عبْر العصـور الوسطى بكاملها وما زال يـرنّ، محرَّفـاً، في غرف هيئـات الرقابة في يومنا هذا. بعـد فترة شباب من فسـوق وعربدة (بإستخـدام هذه الكلمات الوعظيـة الدقيقة)، مفكراً في البحث عن حياة سعيدة، يصل اوغسطين الى إستنتاج أن السعادة النهائية، eudaemonia، لا يمكن بلوغها ما لم نُخضِع الجسد الى الروح، والى روح الرب. الحـب الجسدي، الايروسـ، هو شائن، والآمـور، الحب الروحي فقط، يمكن أن يهدي الى

الاستمتاع بالرب، الى الأغابي[١٤٣]، المتعة البالغة للحب نفسه التي تسمو فوق الجسد والروح البشريين معا. بعد قرنين من اوغسطين، عبّر القديس ماكسيموس القسطنطيني عن ذلك بهذه الكلمات: (الحب هو تلك النزعة الخيّرة للروح التي لا تؤثر فيها شيئا سوى الوجود لمعرفة الله. لكن ما من إنسان يمكنه بلوغ حالة كهذه من الحب إن كان مرتبطا بأي شيء دنيوي. الحب)، يختتم القديس ماكسيموس، (مولود من النقص في الهوى الايروتيكي). هذا بعيد جدا عن معاصري افلاطون، الذين رأوا أيروس قوةً مُلْزِمة (بإحساس جسدي، حقيقي) تجمع الكون.

إدانة الهوى الايروتيكي، الجسد نفسه، تسمح لأغلب المجتمعات البطريركية بوسم المرأة بالإغواء، كما الأم حواء، المذنبة بسقوط آدم اليومي. لأنها محطّ لوم، للرجل حق طبيعي في السيطرة عليها، وأي إنحراف عن هذه القاعدة – من قبل المرأة أو من قبل الرجل – هو قابل للعقاب كفعل غدر وخطيئة. أداة كاملة للرقابة موجهة لحماية الطرز البدئية للجنسانية الطبيعية كما حددها الرجل وكنتيجة، حين يكون كره النساء والهوموفوبيا[١٤٤] معا مسوّغين ويُشجّع عليهما، يُخصص للنساء واللوطيين قواعدا مقيّدة ومنتقصة. (الأطفال: نحن نستأصل جنسيانية الأطفال من الحياة الاجتماعية، بينما نسمح بظهورها، في هيئات غير ضارّة كما تبدو، على الشاشة وفي صفحات مجلات الموضة – كما لاحظ غراهام غرين حين كتب نقدا عن أفلام شيرلي تمبل).

البورنوغراف[١٤٥] يحتاج هذا المعيار المزدوج. في البورنوغراف،

---

(١٤٣) الحب المسيحي، المميّز عن الحب الايروتيكي أو الهوى البسيط. [اوكسفورد]

(١٤٤) بغض شديد ومتطرف ضد الجنسية المثلية والناس اللوطيين.

(١٤٥) الأدب أو الفن الأباحي.

لا يجب أن تكون الايروتيكا جزءً متمما لعالم يسعى فيه كلا الرجال والنساء، اللواطيون ومشتهو الجنس الآخر، الى فهم أعمق لنفسهم وللآخر. كي تكون اباحيا، يجب أن تكون الايروتيكا مبتورة من محيطها ومقيَّدة بتعريفات سريرية لذاك الذي هو محلّ إدانة. يجب أن يشمل البورنوغراف بأمانة حالة سويّة رسمية كي لا تتعارض مع أي غرض سوى الإثارة المباشرة. البورنوغراف – أو <الفسق> كما أعتيد تسميته – لا يمكن أن يوجد من دون هذه المعايير الرسمية. كلمة <licentious> (<فاسق>)، التي تعني <غير أخلاقي جنسيا>، جاءت من <license>، <ترخيص ممنوح> (في أن يحيد عن القواعد)، وذلك هو السبب في أن مجتمعاتنا تسمح للبورنوغراف، هي التي تحتضن مفاهيم رسمية عن السلوك <السوي> أو <المحترم>، بأن يوجد في بيئات محددة لكنها تضايق بحماسة التعابير الايروتيكية الفنية التي يعتبرها أصحاب السلطة محل ريبة. يمكن أن تُباع المجلات الجنسية ذات الصفحات البنية الناعمة بينما كانت «اوليسيس» عرضة للإتهام بالفحش؛ كانت تُعرَض أفلام الجنس الفاضحة، مثل «كيف تمارس الحب مع زنجي»، في دور السينما على بعد خطوات من دور أخرى محمية من الهجوم عليها تعرض «الإغواء الأخير للمسيح».

الأدب الايروتيكي هو هدّام؛ البورنوغراف ليس كذلك. البورنوغراف هو، في الواقع، رجعي، مضاد للتغيير. (في الروايات الاباحية)، يقول فلاديمير نابوكوف في نص ملحق برواية «لوليتا»، (يجب أن تُحدَّد الأحداث بجِماع من الكليشيهات. الاسلوب، البناء، الاستعارة لا يجب أن تلهي القارئ أبدا عن شهوته الفاترة). يتبع البورنوغراف تقاليد كل الأدب الدوغماتي – الكرّاسات الدينية، الكلام السياسي الطنّان، الاعلانات التجارية. الأدب الايروتيكي، إن كان ناجحا، يجب

أن يؤسس تقاليد جديدة، يضفي على الكلمات التي يدينها المجتمع معانٍ جديدة، ويمدّ القارئ بمعلومات عن معرفة هي بطبيعتها ذاتها يجب أن تبقى حميمية. هذا الاستكشاف للعالم من مكان مركزي وخصوصي صرف يمنح الأدب الايروتيكي قوته الهائلة.

عند الصوفيين، الكون برمته هو شيء ايروتيكي، والجسد برمته (بما فيه العقل والروح) هو موضوع لمتعة ايروتيكية. الأمر نفسه يمكن أن يقال عن كل كائن بشري يكتشف أن ليس القضيب والبَظْر هما مكان المتعة بل أيضا اليدين، الإست، الفم، الشَعر، اخمصي القدمين، كل إنج من أجسادنا المذهلة. ذاك الذي يثير جسديا وعقليا الحواس ويفتح لنا ما دعاه وليام بليك (أبواب الفردوس) هو دائما شيء غامض، و، كما نكتشف جميعا في النهاية، شكله أملته قوانين لا نعرف عنها شيئا. نحن نعترف بحبنا امرأة، رجل، طفل. لِمَ لا غزالة، حجر، حذاء، السماء في الليل؟

في رواية دي أتش لورانس «امرأة عاشقة»، مادة رَبرت بيركن للرغبة هي عالم النبات: (تضطجع وتتمرّغ في زهر الزنبق الغض البارد، الدبِق، تضطجع على بطنك وتغطي ظهرك بحفنات من عشب ندي جميل، ناعم كما النَفَس، ناعم وأكثر رقة وأكثر جمالا من لمسة أي امرأة؛ ومن ثم يخزّ فخذك الهلّب الأسود الحي لأغصان التَّنُّوب؛ ومن ثم تشعر بلسعة السَوْط الخفيف لشجرة البندق على كتفيك؛ ومن ثم تضغط بصدرك على جذع البتولا الفضي، تحس بنعومته، بخشونته، بعقداته وضلوعه الحيّة - هذا كان حسنا، كان كله حسنا جدا، سارّا جدا).

في رواية «زوجته القردة» لجون كوليمير، ايروس هو قردة شيمبانزي تدعى اميلي، يعشقها بجنون مدرس انكليزي، مستر فانيغاي: (<اميلي!> قال. <ملاكي! هواي! حبي!> عند هذه الكلمة الأخيرة، رفعت اميلي

عينيهــا، ومدت له يدها. تحت شعرها الطويل والضئيل لمح بشرة ارجوانية مزرقّة. داخل أعماق تينك العينين السوداوين الشهوانيتين، إنزلقت روحه بــلا صوت ترشاش. أطلقت بضع كلمات فاتنــة، بعجلة، بلغتها الخاصة. كانــت الشمعة، المذابــة جنب السريــر، تختنق بمسكة مــن قدمها الملتفة، وإستقبلت الظلمة، مثل تموّج في مخمل، آخر آهة سعيدة).

في «حاخــام باغان» لسينثيــا اوزيك، يكون ايروســ شجرة: (عبثت أصابعــي في صدوع اللحاء الاسفينــي. ثم بسطتُ جبهتي على الشجرة، عانقتها بذراعيّ كي أقيسهــا. إتحدت يداي في الجانب الآخر. كانت نبتة رفيعة ناميــة، لم أعرف من أي فصيلة. بلغت الفرع الأسفل فقطعت ورقة وجعلت لســاني يجوس خلال سطحها كي أعيّن شكلهــا: سنديانة. كان الطعــم دبقا ومرّا بكثافة. ثم وضعت إحدى يداي (الأخرى أبقيتها حول خصــر الشجرة، اذا جاز القول) في تشعُّب (المسمى أيضا على نحو مقزز ما بين الفخذين) ذاك الغصن الكبير السفلي والجذع الأنيق والصلب جدا، داعبت ذاك المفصل الاعجازي بتراخٍ، راح ينشط شيئا فشيئا).

هذا هو وصف ماريان أنجل للقاء حبي بين امرأة و<دب>:

لَعَقَ، جَسَّ. ربما كانت هي برغوثا يبحث هو عنه. لعق تصلب حلمتيها وفرك سرّتها. حرّكته متأوهة الى الأسفل.

أدارت وركها كي يسهل الأمر عليه.

(يا دب، يا دب)، همست، تلاعب أذنه. لسانه الذي كان قادرا على إطالــة نفسه كسمكة انكليس عثر على كل مواضعها السرّية. ولا يشبه أي بشــر عرفته من قبل، ثابر على متعتها. حين بلغت ذروة نشوتها، نشجت، فلعق دموعها.

والكاتــب الانكليــزي جَــي آر آكــيرلي يصــف بهذه الكلمــات حبه

لكلبتـه، تيوليـب: (ذهبت الى فراشي مبكـرا كي أتخلّص مـن هذا اليوم الكئيـب، لكنها جلست فورا بجانبـي، منتصبة قبالـة الوسادة، متحركة بسرعـة، لاعقة، لاهثة، منتقلـة، تنعم النظر في وجهـي: تشدّ على يدي. أيهـا المخلوق العذب، مـا أنا فاعل بك؟ بسطت يـديّ في العتمة وبلغت الحلمـات الصغـيرة... تجلس بإعتدال بينمـا تداعبها يـداي، تسطّحت أذنيهـا، ورأسهـا ينخفض، محدقة بعينين فارغتـين في الليل خلف النافذة. شيئا فشيئا، تسترخي، تهمد. شيئا فشيئا، ويداي فوقها، تنام).

حتى رأس الحبيـب المقطوع يمكن أن يصبح موضوعا ايروتيكيا، حين يجعل ستاندال ماتيلدا، في «الأحمر والأسود»، تبحث عن بقايا جوليان: (يسمع ماتيلدا تتحرك بعجل في أرجاء الغرفة. أوقدت عددا من الشموع. حـين إستجمـع فوكيه ما يكفي من قوة للنظر صوبهـا، رأى انها وضعت أمامها، فوق طاولة صغيرة من المرمر، رأس جوليان، وراحت تقبل جبينه).

مواجهـاً مهمة صنع فن من تنوّع مذهل من مواد ومواضيع، تصرّفات وإنحرافات، مشاعر ومخاوف؛ محدّدا بمفردات مصمَمة خصيصا لأغراض أخرى؛ ماشياً علـى الحافة الخطرة بين البورنوغـراف والعاطفية المفرطة، البيولوجيـا واللغة الشبِقـة، الحياء والافراط في التضمـين؛ مهدّدا من قبل مجتمعـات مصمِمة على الحفاظ على ارستقراطية السلطة المثبّتة عبْر القوى الرقابيـة للسياسـة، التعليـم، والدين، وكل هـذا من العجـب أن الأدب الايروتيكـي لم يبق فقط حيـا فترة طويلة بل غدا أكـثر شجاعة، أكثر ألقا، أكثر ثقة، منهمكا في عدد لامتناهٍ ومتعدد الألوان من مواضيع الرغبة.

إستـدراك: أنا أعتقد أن تجربـة القراءة، شانها شـأن تجربة الايروتيكا، يجـب أن تكون في النهاية مجهولـة. يجب أن نكون قادرين على الدخول الى الكتـاب أو الى الفراش كما دخلت آليس الى غابة المرآة، لانعود نحمل

معنا أحكاما مسبقة عن ماضينا ومتخلين من أجل تلك اللحظة من الإتصال[146] عن حيلنا الاجتماعية. قارئين أو ممارسين الحب، علينا أن نكون قادرين على فقد أنفسنا في الآخر، في - بإستعارة صورة القديس يوحنا - ما تحولنا اليه: قارئ في كاتب في قارئ، عاشق في معشوق في عاشق. (Jouir de la lecture)، (التمتع بالقراءة)، يقول الفرنسيون، الذين عندهم بلوغ ذروة النشوة والمتعة معبٌر عنها بكلمة شائعة وحيدة.

---

(١٤٦) " intercourse " تَرِد هذه الكلمة في المعجم أيضا بمعنى <جِماع>.

# الزمن والفارس الحزين

(لو عرفتِ الزمن كما أعرفه أنا)، قال صانع القبعات، (لما تحدثت عن ضياعه).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧**

بعـد ان بلغَت قصـة دون كيخوتـه نهايتهـا تقريبا، يقـول سانسون كاراسكو، المثقف المغرور الذي يؤمن بأنه يستطيع علاج كل هذا الجنون، أنـه <فارس القمر الأبيض> ويجـبر الجنتلمان العجوز، وهـو يُقسِم أن زوجته أكثر جمالا بكثـير من دولثينيا[١٤٧]، على تحديه في مبارزة. يهجم دون كيخوته على خصمه، لكنه يُصاب فيسقط على الأرض متألما بشدة، يسمع كاراسكو يقول أن سيعترف بفتنة دولثينيا الفائقة لو وافق هو، دون كيخوته، على الإنسحاب الى بيته لفترة عام كامل (أو الى أجل أقرره أنا). يوافق دون كيخوته المهزوم. تقـع بضعة أحداث اضافية على الصفحات التالية، المزيـد من الهلوسات والإفتتانات، لكـن نتيجةً للوعد يعود دون كيخوتـه مع سانشـو الى قريته ويطلـب أن يؤخذ الى فراشـه، حيث بعد اسبـوع، إذ يصبح الونسو كيخانو مرة ثانية (كما يقول لنا المؤلف المُخَبَّل سيدي حامد بن نجيلي)، (يسلم الروح: أعني في القول، يموت).

سنـة التعطيل المؤقت التي أجبر سانسون كاراسكو دون كيخوته على الوعـد بها هي، بالنسبة لبطلنا، فترة من وقت لا يطاق. التوقف عن كونه

---

(١٤٧) دولثينيا دل توبوسو، حبيبة دون كيخوته وملهمته في رواية ثرفانتس.

دون كيخوتــه لعام واحد، أو حتى للحظة واحدة، يعني الطلب من الزمن أن ينقطــع. لا يستطيــع دون كيخوته الكف عن أن يكــون نفسه ويعيش حياته في آن واحد. دون كيخوته هو إبتكار من قارئه الخاص به، وعالمه، الحي على نحو مادي في كل وحشيته وعنفه، هو شيء يمكنه وحده معرفته عبْر نشاطه كقارئ. لا شيء يوجد بالنسبة لدون كيخوته لم يُقرأ سابقا، أو بالأحرى، لا شيء يوجد لا يبدأ ولا ينتهي في كتبه. وبالنتيجة، لا يستطيع دون كيخوته سوى تطبيق مغامرات قراءته، الاستمرار بالقصة التي غدت حياته، التصــرّف كفارس مسلح، لأنه حالما يتوقــف الونسو كيخانو عن قــراءة كتاب حلمه، فإن دون كيخوته يجب أن يموت. زمن دون كيخوته يتألف من اللحظات التي يمنحها إياه الونسو كيخانو.

يعيشــ دون كيخوتــه (كمــا يعــرف كيخانــو) بــين غــلافي سيدي حامــد: هــذه، بالنسبــة للقــارئ، هــي القصــة الحقيقية الوحيــدة، ولا يمكــن أن توجــد قصص منافســة أخــرى. لهــذا السبب لم يكــن إتفاقا أن تناقِش الشخصيــات في الفصــول الأخيرة مــن الجزء الثــاني الطبيعة الزائفــة لتتمــة «دون كيخوتــه» المنشــورة من قبــل افيلانيــدا بعد نجاح الجزء الأول لثرفانتس من مغامرات الفارس. تصف الخادمة التيسيدورا، التــي تتظاهر بأنها ميتــة بسبب حبها من طرف واحــد للفارس العجوز، نزولهــا الى الجحيــم، قائلة أنهــا رأت هناك مجموعة مــن الشياطين تعبث بكتــب، مزّقهــا عمل افيلانيــدا الى أجــزاء صغيرة، (كتــاب سيئ جدا)، يقول واحد من الشياطين، (بحيث أنني لو حاولت أن أنتج بالقصد كتابا أســوأ لما نجحت). ولا هو إتفاق أيضا أنه حين يملي الونسو كيخانو رغبته ووصيته الأخيرة، يأمر منفذ وصيته الاعتذار للمؤلف الابوكريفاوي لأنه اتــاح فرصــة لكتابة (مثل هذا الهــراء الوافر والشنيع). مــا يلمّح اليه هذا الاعتذار هو أن كتاب افيلانيدا كان هراءً، لا الكتاب الذي يحمله القارئ

الآن بين يديه. رواية زائفة (زمن مضاع، مغالطات، أكاذيب عقيمة) ورواية حقيقية (تاريخ زمن حقيقي، تاريخ أشياء كما هي في الجوهر) لا يمكنهما ولا يجب أن يتعايشا. ودون كيخوته، المؤمن كما يبدو بالعِرافة والسحر، لا يسيء الفهم أبدا بالحقيقة واللاحقيقة. زمن دون كيخوته هو زمن العالم الحقيقي، الزمن الذي يمكننا إدراكه لأنه يمكننا روايته في قصة.

سنة التبطّل التي طلبها سانسون كاراسكو من دون كيخوته تنتمي الى زمن زائف، الى زمن اللاوجود. هذا هو الزمن الموصوف من قبل اولئك المحكوم عليهم بالجحيمين الواقعي والأدبي، زمن غير إنساني، ضرب من خلود ليس فيه شيئا، عدا الألم، له وجوده وتضيّع المعاناة كل شيء يسمح لنا بمنح أنفسنا هوية يمكن تمييزها. هو زمن بلا مرايا، أو زمن مرايا مزيفة لا تعكس سوى الفراغ، زمن الدعاية التجارية والسياسية التي تفسد وتذهل، زمن يكون المستهلك فيه مدرَّبا على ان ينسى ذاته الخاصة ويتحول الى آخر، يصبح شخصا يطابق رغبته بما هو سطحي، عديم الجدوى، عقيم لا غير. هذا هو الزمن الذي يتمناه لنا سحرة العالم المركنتيلي، كما العالم الذي، وفقا لدون كيخوته، سبّب لمكتبته الإختفاء (رغم أن المكتبة كانت في الحقيقة مسدودة بجدار على يد الرقيبين القس والحلاق): (لأن فنونه وآدابه علمته أنني مع الزمن ساخوض معركة منفردة مع فارس يفضّله هو ويجب ان اهزمه).

ضد هذا الزمن الزائف يجري زمن دون كيخوته، المتغيّر دائما في الأسطر التي ضمّها المجلد ذو الجزأين الذي أبدعه ثرفانتس. في هذا الزمن - الحقيقي، الغني، المليء بالأعاجيب - هنالك لنا، نحن قرّاءه، لحظة واحدة، رغم أنها ليست أكثر غموضا من لحظات أخرى كثيرة، هي على الأقل مذهلة ومربكة أكثر. هذه هي اللحظة التي ينسى القارئ فيها ميغيل دي ثرفانتس، المؤلف، والمؤمن فقط في حقيقة دون كيخوته.

الجميـع (حتى اولئك الذيـن لم يقرأوا كتابَـي ثرفانتس) يعرفون دون كيخوته. بالمقارنة معه، ثرفانتس هو تقريبا أشبه بالوهم، شخصية هامشية جـدا في الروايـة، متطفّـل يدلي بـين الحين والآخـر بتعليـق أو رأي عن الأحـداث، قارئ متمهـل إكتشف ذات يوم حزمة مـن أوراق في سوق توليدو وراح يترجمها، وبذلك اتاح لنا الاطلاع على مغامرات فارس لا يُنسـى. حتى الصفات الجسدية المميزة لثرفانتس تصبح مع الزمن صفات مخلوقـه، إغتصاب تأسس على نحو متين بحلـول القرن التاسع عشر حدّ أن رسامـي الصور التوضيحية للرواية رأوا المؤلف والبطل معا متطابقين. الفارسـ الحليق الذقن في الرسوم المبكرة يختفي ويظهر بدلا منه جنتلمان علـى صورة ثرفانتس: (وجه نسري [...] أنف معقوف [...] لحية فضية [...] أسنـان لا هي صغيرة جدا ولا هي كبيرة جدا، لأنه يملك ستة أسنان فقط، وهذه بقيت بشكل سيء ومرتبة على نحو أسوأ [...] البنية هي بين بـين، لا كبيرة جدا ولا صغيرة جدا [...] منحن قليلا عند الكتفين وبطيء الخطـى). هذا هو الوصف الذي يقدمـه ثرفانتس لنفسه في سن السادسة والستـين، كما لو أنه نَمى في شخصية دون كيخوته حين يصفه في الرواية : (يقارب عمر الخمسين [... ] نحيل، هزيل الوجه [...] بندقي البشرة، مزاجي [...] وجـه قاسي الملامح، نحيف، كثير التجاعيد). يظهر الخلق الأدبـي الى الحياة في زمن الكتـاب، بينما يتلاشى المؤلـف ببطء في زمن كتابة التاريخ الأدبي، شبحا في بساتين البيئة الاكاديمية.

يُحتمَـل أن ثرفانتس حدس أن هذا سيكون قدره. في الفصل السادس مـن الجزء الأول، عندما يطهّر القس والحلاق مكتبة دون كيخوته قبل أن يسدّوها بجدار، ويعثران بجانب كتاب لوبيز مولدونادو «Cancionero» على الكتاب غير المنجز «Galatea» لميغيل دي ثرفانتس، تحدث المحاكمة الابتدائيـة لهـذه اللعبة المدوّخة. صـار ثرفانتس الآن موجـودا لأن دون

كيخوته كان قرأه ووضع كتابه على رف مكتبته، ونجا الـ«Galatea» من التدمير لأن القس يقول أنه صديق للمؤلف منذ زمن طويل. وهكذا يجد القارئ نفسه على شفا أول هاوية: لو أن الصفحات التي يقرأها معدّة لأن تكـون رواية، إذن مؤلف هذه الصفحات هو الآن جزء من تلك الرواية، والشاهـد على القصة (القارئ الذي يُستدعـى ليساهم في القصة) الذي لم يعـد ينتمي الى الزمن التقليدي للحياة اليوميـة بل الى زمن من حيوات متخيّلة يعتمد مجراها فقط على فعل ايمان، ايمان في واقع تلك الرواية.

ثرفانتس (الشخص المتخيَّل الذي ندعوه ثرفانتس) يوجّه ويحوّل، المرة تلو المرة، هذا الزمن الخيالي. عندما، بعد مجرد ثمانية فصول، في منتصف مغامـرة، يعترف ثرفانتس بأنه لا يعرف كيف يواصل قصة دون كيخوته، تحدث معجـزة. واجدا نفسه ذات يـوم في توليدو، يقول لنـا ثرفانتس، عـثر على ملف مليء بأوراق كُتِبت بحـروف عربية وحيث أنه لا يستطيع قراءتهـا، بحـث عـن morisco aljaimado (عربـي ناطـق بالاسبانية) ليترجمهـا لـه. يكتشـف أن المخطوطة هـي بقلم شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلـي، كان وضع على الورق القصـة الكاملة لدون كيخوته. ذلـك يعني: إعتمادا على النقطة التي يـبدأ بها الخلاف، أما سيدي حامد بـن نجيلي يسرد قصة دون كيخوته التـي يترجمها الموريسكو لثرفانتس – الثرفانتس الذي هـو شخصية في فصول سابقـة – أو الشخصية المدعوة ثرفانتس، مؤلف كتاب عُثِر عليـه في مكتبة دون كيخوته، جعل المترجم يقرأ له قصة الأحداث التي تتبع مغامرات الفارس الأولى في مخطوطة بقلم مؤلـف عربي يكتب في aljaimía، لسان روماني مدوَّن بحروف عربية. الكتـاب الذي نحمله بين أيدينا، أياً كانـت الصفحة التي نفتحه بها، هو هكـذا الى حد أن الزمن التقليدي يختفي ويصبح زمن الرواية من أجل ان يصيّرها (حقيقية اكثر)، كما يشرح دون كيخوته نفسه.

على نحو شامـل تشرَّبت رواية ثرفانتس بالواقـع كي تصيّره (حقيقيا أكثر) حدّ أنها تنتهي بتبديد نفسها هي. في الفصل الثاني من الجزء ٢، يُعلِم سانسـون كاراسكو سانشو أن مغامراته رُويت في كتاب (كان كاراسكو قـرأه في سالامانكا، مدينة مشهـورة بجدّية منشوراتها الاكاديمية) (تحت عنـوان «الفارس الحاذق دون كيخوته دي لامانشا»). حين سمِع سانشو هـذا، رسم من الرعب إشارة الصليب على نفسه؛ ورد الفعل نفسه تقريبا يحـدث للقارئ الذي بالنسبة لـه، إن كان الجزء الأول من الكتاب الذي قـرأه مقروء ايضـا من قبل شخصيـات الجزء الذي يقـرأه الآن، هو إذن، مخلـوق من لحـم ودم، جزء من تلـك الوسيلة، من تلـك الحيلة، من ذلك العـالم الخيالي، شبح وسط أشباح، خـادم لا لرغبته الخاصة به بل لأحلام إنسـان آخر، إنسان هـو ليس من تراب ورماد وهو في يوم من الأيام كان يدعى ميغيل دي ثرفانتس.

كان ثرفانتسـ بلا شـك واعيا بالمرآة التـي مسكها أمـام قرّائه. نحو نهايـة الجـزء ٢، تقول شريعة معرفيـة معينة لدون كيخوتـه أنه لا يستطيع فهم كيف أن كتبا معينة يمكنها أن تبهج دون أن تعلّم الا اذا كانت جميلة فقـط. بالنسبة للشريعة، (البهجـة المعبَّر عنها في الـروح يجب أن تكون بهجـة الجمـال والتوازن المرئيـان أو الملاحظـان في الأشيـاء التي تثيرها البصـيرة والمخيلة؛ بمـا أن أي شيء جميل يحمل داخلـه القباحة والتنافر لا يمكـن أن يقـدم الرضا على الإطلاق). العالم الـذي تستحسنه الشريعة هو عالم مـن عقم كامل، من جمال بلا معنى، مـن مخلوقات بلهاء، يشبه ذلـك الذي لموديلات الموضة أو شخصيات المسلسلات الكوميدية الذين يكون بالنسبة لهم كل شيء معقّما ونقيا، والزمن ما هو الا حالة لامتناهية من الوجود حيث ليسـ هنالك مسؤولية ولا أسى. ضد هذا الزمن الذي بدون عمق وبدون حدود يحجب بها المجتمع الإنقضاء الحقيقي للزمن،

يعارض دون كيخوته بزمن من عمل أخلاقي، زمن لكل فعل فيه عاقبة، خير أم شر، عدل أم ظلم. بدلا من الرواسب الضخمة والمجهولة التي نعيش فيها بلا وعي، يقترح دون كيخوته زمنا نكون فيه أحياء ومثمرين، يعمل وعينا فيه باتجاه أن نصبح أكثر امتلاءً، ملائمين لأي شيء تمنعنا شريعة المجتمع عن معرفته. في هذا الزمن، الزمن الحقيقي فعلا، يجب أن نعيش مثل دون كيخوته، الذي قرر (إبطال كل أساليب المظالم، ووضع أنفسنا في مشاكل وأخطار ستمنحنا، حالما نقهرها، شهرة وسمعة). هذا، كما يقول ثرفانتس، هو زمن القصص التي نرويها في سبيل أن نكون قادرين على توكيد وجودنا.

# كومبيوتر القديس اوغسطين

(لكن هناك منفعة واحدة كبيرة فيه، هي ان ذاكرته تعمل في كلا الاتجاهين).

«عبر المرآة» الفصل ٥

في السنوات الأولى من القـرن السادس عشر، كلّف أكبر الأعضاء سنا في نقابـة سان جورجيو ديلي شيافوني في فينيسيا الفنان فيتوري كارباتشو برسـم سلسلة مـن مشاهد تصور حيـاة القديس جيروم، القـارئ والعالم مـن القرن الرابع. المشهد الأخير المقـام الان عاليا على اليمين حين تدخلَ بهـو النقابة الصغير، المعتم، هو ليس بورتريـه للقديس جيروم بل للقديس اوغسطـين الهيبّواني، معاصر القديس جيروم. في قصة معروفة من القرون الوسطـى، يُروى أن سانت اوغسطين جلس على مكتبه ليكتب الى سانت جيروم، سائلا رأيـه في مسألة الغبطة الخالدة، حين ملأ الغرفة نورا وسمع اوغسطين صوتا يقول له أن روح جيروم صعدت الى السماوات.

الغرفـة التي وضع فيها كارباتشـو أوغسطين هي غرفة مكتب فينيسية معاصـرة، جديرة بمؤلف «الاعترافات» بقدر ما هي جديرة بروح جيروم، المسـؤول عـن النسخة اللاتينيـة من الكتـاب المقدس والقديس الحامي للمترجمـين: كتب رفيعة بأغلفة مخيّطة من الأمام في رف عالٍ، تحف زينية مسطَّرة تحتهـا، كرسي جلدي مرصّـع بالنحاس الأصفـر ومنضدة كتابة صغيرة مرفوعة من الأرض المعرّضة للفيضان، طاولة بمقْرأ يدور على محور خلف الباب في أقصى يسار الغرفة، ومكان عمل القديس، المركوم بكتب

مفتوحــة وبتلك الأشيــاء الخصوصية الباهتة بفعل الزمــن التي تحملها كل منضــدة كاتب – صدفة بحــر، جرس، صندوق فضــي. مثبت في جدار الغرفة، تمثــال للمسيح الصاعد ينظر باتجاه تمثال لفينوس واقفة وسط أشياء أوغسطين؛ كلاهما يقطنان، على مستويين مختلفين بلا جدال، نفس العالم الانســاني: الجسد الذي يبهج اوغسطــين المصلي من أجل الإعتاق ((لكن ليــس الآن فقــط)) واللوغوس، كلمة الله التي كانــت في البدء والتي سمع صداهــا أوغسطين ذات ظهيرة في حديقة. علــى بعد مطيع، كلب أهلب صغير أبيض ينظر بترقب.

هذا المكان يصوِّر ماضي قارئ وحاضره معا. لم تكن المفارقة التاريخية تعنــي شيئــا لكارباتشو، بمــا ان الندم علــى الأمانة التاريخيــة هو أختراع عصــري، تقريــا منذ القرن التاسع عشــر حيث القصيدة ما بعــد الرافييلية لجون رسكين عن (المطلق، الحقيقة المتصلّبة... حتى أتفه تفصيل). مكتب أوغسطين وكتب اوغسطين، مهما كانت في القرن الرابع، كانت، بالنسبة لكارباتشــو ومعاصريه، كثيرة الشبــة، في كل جانب جوهري، بما لديهم. لفائــف أو مخطوطات، أوراق مربوطة أو بارشمان، او كتب الجيب المتقنة التــي إبتكرها آلدوس مانوتيوس قبل سنــوات قليلة فقط من بدء كارباتشو عمله علــى مبنى النقابة حيــث الأشكال المتنوعة مــن الكتاب – الكتاب الــذي تغيّر وواصــل التغيّر، وظل مع هذا هو نفســه. في المعنى الذي رآها فيــه كارباتشو، غرفة مكتب أوغسطين هي أيضا مثل غرفتي، مملكة قارئ عادي: صفــوف الكتب والتذكارات، المكتب المزدحــم، العمل النصف منجــز، القــارئ منتظرا صوت – صوتــه هو؟ صوت لمؤلــف؟ روح؟ – للجواب على أسئلة برزت من الصفحة المفتوحة أمامه.

بمــا أن رفقة القــرّاء هي رفقة كريمة، أو هكذا يقــال لنا، فهي تسمح لي أن أضــع نفسي للحظة واحدة بجانب قــارئ كارباتشو الجليل، هو على

مكتبـه، وأنا على مكتبي. هـل تبدّلت قراءاتنا - قـراءة اوغسطين وقراءة كارباتشو وقراءتي؟

حين أقـرأ نصّا على صفحـة أو على شاشة، أقـرأ بصمت. عبْر عملية معقـدة على نحو لا يُصـدّق أو سلسلـة من العمليات، تحـلّ مجموعة من الخلايا العصبيـة في أقسام معينة من دماغي شفرة تستقبلها عيناي وتجعلها مفهومة لي، من دون الحاجة الى التفوّه بالكلمات لصالح أذنيّ. هذه القراءة الصامتة هي ليست براعة قديمة كما يمكن ان نتصور.

نشاطـي الصامت هذا ربما ما كان سيُفهَم، بالنسبة لسانت اوغسطين، أو علـى الأقل سيكون مفاجئا. في مقطع شهير من «الاعترافات»، يصف اوغسطين لقاءه الغريب مع سانـت آمبروس في صومعته في ميلانو، قارئا بصمت. (عندما يقـرأ)، يتذكر اوغسطين، (كانـت عيناه تمسح الصفحة وقلبه يستكشف المعنى، لكن صوته كان صامتا ولسانه ساكنا). اوغسطين، في القرن الرابع، يقرأ كما كان الاغريق والرومان القدامى يقرأون، بصوت عـالٍ، كي يعقلوا السلاسـل المتصلة للحروف مـن دون نقاط أو حروف كبيرة في أول السطر. كان ممكنـا لقارئ مجرّب ومستعجل أن يفكّ النص دونمـا نطـق الكلمات - اوغسطين نفسه، كان قـادرا على فعل هذا، كما يقـول لنا في وصفه اللحظة المروّعة من هدايته، حين التقط كتاب «رسائل بولسـ» وقرأ (في صمت) السطر النبوئي الذي يقول له (إرتد المسيح كما ترتدي دِرْعاً). لكن القـراءة بصوت عال لم تكن تُعتبر عادية فقط، كانت تعتـبر أيضـا ضرورية من أجل فهم تام للنص. إعتقـد اوغسطين أن القراءة إحتاجت أن تصبح <موجودة>؛ أن داخل حدود الصفحة كان يجب أن تصبح الـ scripta ، الكلمات المكتوبة، verba، كلمات منطوقة، من أجل أن تـبرز الى الوجود. بالنسبة لاوغسطين، كان على القارئ أن ينفخ الحياة حرفيا في النص، كي يملأ المجال المُبدَع بلغة حية.

نحو القرن التاسـع، فتنة الكتب وإنتشارها الأعظم أسسا قراءة صامتة كشيء مشاع، وعنصر جديد – خصوصي – أصبح مظهرا من مظاهر فن القراءة. بالنسبة لهؤلاء القرّاء الجدد، سمحت القراءة الصامتة بنوع جديد مـن العلاقة الحميميـة، الحبّية مع النص، خالقة جـدران غير مرئية حولهم وحـول نشاط القـراءة. سبعة قرون فيما بعـد، سيعتـبر كارباتشو القراءة الصامتـة جزءً وقطعةً من عمل العالم، وعالِمية أوغسطين ستكون بالضرورة مصوَّرة في مكان خصوصي وهادئ.

خمسة قرون تقريبا بعد ذلك، في عصرنا، حيث القراءة الصامتة لم تعد مستغربـة وحيث نبحـث دائماً بيأس عن الجِدّة، نجحنـا في أن نمنح النص علـى الشاشة صوته الخاص غير المجسّد. بناء على طلـب القارئ، يمكن الآن للكومبيوتـر أن يغتصب الامتياز السحري للقارئ ما بعد أوغسطين: يمكن أن تكون صامتة عندما أقوم بتصوير (scan) الصفحة الملتفة أو أعير النص صوتا وهيئات غرافيكية معا، باعثا الميت الى الحياة ثانية لا عبْر عمل الذاكـرة (كما يوحي اوغسطين) بل عـبْر ميكانيكيات، مثل غوليم جاهز يستمـر مظهره في بلوغ الكمال. الفرق هو، أن صوت قراءة الكومبيوتر هـو ليس صوتنا: لذلك كانـت النبرة، التغيّر في طبقـة الصوت، التشديد علـى كلمة، وأدوات أخرى من أجـل فهم نص كان مؤسَسا خارج نطاق فهمنا. نحن لن نمنح أجنحة للكلمات المنطوقة كما منحنا قدمين للكلمات المكتوبة.

ولا في ذاكـرة الكومبيوتر يكون الشيء نفسه كما في ذاكرتنا. بالنسبة لاوغسطـين، اولئك القرّاء الذين قرأوا الكتاب المقدس بمزاج سليم حفظو النصـ في ذهنهم، مرحِّلين خلوده مـن قارئ الى قارئ، عبْر كل الأجيال. (إنهـم قرأوه مـن دون مقاطعة)، كتب في «الاعترافـات»، (وما قرأوه لم يختـف أبدا). يطري اوغسطين هؤلاء القـرّاء، الذين (يصبحون) الكتاب

نفسه بحملهم النص داخلهم، بدمغه في ذهنهم كما على لوح من شمع.

أن يكـون المرء قادرا على تذكّر مقطع من النصوص الأساسية من أجل المناقشة والمقارنـة كان لم يزل مبهما في زمن كارباتشو. لكن بعد إختراع الطباعـة، ومـع تصاعد تقليد امتـلاك مكتبة خاصة، أمسـى الوصول الى الكتـب من أجل استشارة مباشرة أكـثر سهولة، وقرّاء القرن السادس عشر كانوا قادرين على الإتكاء على ذاكرة كتبهم أكثر بكثير من ذاكرتهم الخاصة بهـم. المِقرأ المتعدد المحاور الذي صـوّره كارباتشو في مكتب اوغسطين وسّـع من القدرات الذاكرية للقارئ حتى أكثر، كما فعلت البُدَع الأخرى المدهشة – مثل <مكتب القراءة الدائر على محور> العجيب، المخترَع عام ١٥٨٨ علـى يد المهندس الايطالي اوغستينـو رامللي، الذي أتاح للقارئ وصـولا سريعا لعشرة كتب مختلفة تقريبا في الوقـت ذاته، كل واحد يُفتح على الفصل أو القصيدة المطلوبة.

الذاكرة الرحبة لكومبيوتري تحاول أن تقدّم نفس الخدمة. بطرق معينة هي أعظم نفعا مـن تلك الاختراعات النهضوية. مثـال واحد: النصوص القديمـة للأغريق والرومـان، التي كانت نادرة جـدا بحيث أن اوغسطين لا يعرف عن الكثير مـن الكتب التي ندعوها الآن كلاسيكية، التي كانت جُمِعـت بحـب وبمشقة من قبـل معاصـري كارباتشو. اليـوم، كل تلك النصوص تحت تصرّفي بالكامـل. ثلثان مـن كل الأدب الاغريقي الباقي حتى زمن الاسكنـدر، ثلاثة ملايين وأربعمئة ألـف وأربعة وعشرين ألف رسمـا، يمكن أن توجـد في أقراص مدمجة منشـورة في مطبعة جامعة يال (والعديـد من هذه النصوص هي متاحة في عدد مـن المكتبات الديجتالية المختلفـة)، لذلـك الآن، مـن دون قضمة واحـدة من فـأري، يمكنني أن أحـدد بالضبـط، على سبيل المثـال، كم عدد المـرّات التـي إستخدم فيها اريستوفانيس كلمة <رجل> وأحسب أن ذلك كان أكثر مرّتين في معظم

الحالات من استخدامه كلمة <امرأة>. لإدراك مثل هذا الإحصاء الدقيق، كان اوغسطين سيجهد كثيرا قدراته الذاكرية، حتى لو كان فن الذاكرة في ذلك الحين، المتطوّر على نحو جهيد منذ أيام الاغريق والرومان، متقنا الى درجة مدهشة.

مع ذلك، ما لا يمكن أن تفعله ذاكرتي الكومبيوترية هو الانتقاء والتوحيد، التفسير والربط عبْر مزج الممارسة والحدس. لا يمكن، على سبيل المثال، القول أنه برغم البرهان الاحصائي، فإن الشخصيات الأنثوية لآريستوفانيس - باراكساغورا في «جمعية النساء»، المرأة المغتابة في السوق في «الشاعر والنساء»، تلك العجوز المشاكسة ليسيسترانا - هي التي خطرت في ذهني عندما فكرت في عمله (لا تلك التي قرأتها أونلاين بل التي قرأتها في مخطوطات غارنييه القديمة التي استخدمناها في المدرسة). ذاكرة كومبيوتري الشرهة هي ليست ذاكرة فعّالة، كذاكرة اوغسطين؛ أنها قابلة للخزن مدة طويلة من الزمن، كمكتبة اوغسطين، وإن تكن أوسع وأكثر سرعة في قابلية الوصول اليها. بفضل كومبيوتري يمكنني أن أستظهر - لكن لا يمكنني أن أتذكّر. تلك هي براعة يجب تعلّمها من اوغسطين ومن مخطوطاته القديمة.

في زمن اوغسطين، المخطوطة (codex)، الكتاب ذو صحف الورق المربوطة، كانت خلّفت اللفيفة (scroll) تقريبا بشكل كامل، حيث كان للمخطوطة، اكثر من اللفيفة، فوائد واضحة. اللفيفة، تسمح فقط لأجزاء معينة من النص أن تكون ظاهرة في لحظة معينة، من دون أن تجيز للقارئ التقليب خلال الصفحات أو قراءة فصل واحد بينما يحتفظ بفصل آخر مفتوحا بإصبعه. هي لذلك وضعت قيودا على تتابع القراءة. يُقدِّم النصّ للقارئ في ترتيب مفروض سلفا وقسم واحد فقط منه في كل مرّة. نصّ مثل «يقظة فينيغان»، الذي يمكن أن يُقرأ في <سريان> لا نهائي، كان

سيبدو غير معقول في أيام اللفائف. أيضا، تحدد اللفيفة محتويات النص أكثر ممــا أمكن أن تفعله المخطوطة يوما. غالب الظن أن تقسيم «الأوديسا» في كتب كان يماثل رغبة الشاعر لكنه يماثل ضرورة ما كان يلائم لفيفة واحدة.

اليــوم، لشاشتــي الالكترونية شــيء من طبيعــة شكلي الكتــاب معا: يمكنــك <لفّ> النص وفي الوقت ذاته تقفز، اذا شئت، الى قسم آخر من النصــ، في نافــذة جديدة. لكن شاشــة الكومبيوتر ليس لهــا في أي حال سمــات سابقاتها من شكلــي الكتاب: هي لا تخبرك، كمــا تفعل اللفيفة بلمحــة عين، بالقياس المــادي الكامل لمحتويات النصــ. ولا تسمح لك، مهما فتحت نوافذ جديدة بوقت واحد، بتصفح واختيار الصفحات بمثل البراعة التي تفعل بها المخطوطة. من ناحية أخرى، كومبيوتري هو أفضل كلــب بوليســي، يعرف كيف يجــد المعلومات ويستعيدهــا بسرعة تفوق سابقاته من البرشمان والورق، بطيات صفحاتها الواهنة.

عَــرفَ اوغسطــين (ونحن نادرا مــا نتذكّر هــذا) ان كل قارئ يبدع، عنــد القراءة، مكانا خياليا، مــكان يتألف من الشخص القارئ ومن مملكة الكلمات المقروءة – ما دعاه كيتســ (القصر الارجواني للخطيئة العذبة). مــكان القــراءة هذا يوجد أمــا في الوسيط الــذي يحتويــه أو يكشفه (في الكتــاب أو في الكومبيوتــر) أو في وجوده النصّي الخاصــ به، يتألف من الكلمات التــي بقت مع مرور الزمن محفوظة، كمــكان في عقل القارئ، غــير مادي. إعتمادا علــى كون الكلمة تقع في نهايــة أو في بداية حضارة معينــة، إن كنا نراها كنتيجة لعملية ابداعية (كمــا فعل الاغريق) أو كونها المصــدر (كما فعل العبرانيــون)، تصبح الكلمة المكتوبة – أو قد لا تصبح، حسب ما تكون الحالة – القوة الدافعة لتلك الحضارة.

مــا أعنيه هــو هذا: بالنسبــة للاغريق، الذيــن دوّنوا علــى نحو مجتهد

إطروحاتهم الفلسفية، مسرحياتهم، أشعارهم، رسائلهم، خُطَبَهم، ومعاملاتهم التجارية لكنهم إعتبروا الكلمة المكتوبة مجرد مساعد للذاكرة، كان الكتاب ملحق للحياة الحضارية، لم يكن أساسيا أبدا؛ لهذا السبب، كان التمثيل المادي للحضارة الاغريقية في المكان، في أحجار المدن الاغريقية. على العكس من ذلك، بالنسبة للعبرانيين، الذين كانت معاملاتهم شفاهية وكان أدبهم مودعا على نحو واسع في الذاكرة، اصبح الكتاب - الكتاب المقدس، كلمة الله الموحية - جوهر حضارتهم، باقيا في الزمان، لا المكان، في مخيلات أناس بدويين. في واحد من تعليقاته التوراتية، لاحظ اوغسطين، الآتي مباشرة من التقليد العبري، أن الكلمات تنزع الى طبيعة الموسيقى، التي تجد كينونتها في الزمن وليس لها أي موقع جغرافي محدد.

من الواضح أن كومبيوتري لا ينتمي الى تقليد اوغسطين العبري الذي يدور حول الكتاب بل الى التقليد الاغريقي البلا كتاب الذي إقتضى معالما من حجر. حتى لو تدّعي شبكة الانترنت على شاشتي أنها مكانا بلا حدود، فأن الكلمات التي أستحضرها تدين بوجودها الى معبد الكومبيوتر المألوف، بشاشته الشبيهة بالرواق المعمّد فوق الأرض المستوية المرصوفة للكيبورد. مثل الرخام عند الاغريق، تستطيع هذه الأحجار البلاستيكية أن تتكلم (في الواقع، بفضل وظيفتها السمعية [الاوديو]، هي حرفيا تتكلم). وطقس الوصول الى السايبرسبيس(١٤٨) هو في أوجه معينة يشبه طقوس الوصول الى معبد أو قصر، الى مكان رمزي يتطلّب تحضيرات وتقاليد مكتسبة بالتعلّم، مقررة من قبل محبي الكومبيوتر غير المرئيين وكليي القوة كما يبدو.

---

(١٤٨) الفضاء الالكتروني، بيئة افتراضية يتم فيها الأتصال بين شبكات الكومبيوتر.

طقوس اوغسطين للقراءة، التي كانت تُمارس حول فضاء مكتبه وداخل فضاء غرفته، كانت مع ذلك غير ضرورية، أو على الأقل تواصل التغيّر. كان يمكنه أن يختار التنقل هنا وهناك مع النص الذي كان يقرأ، أو الاضطجاع على السرير مع مخطوطته، أو ترك الغرفة والقراءة في الحديقة (كما فعل عندما سمع الكلمات التي قادته الى الهداية) أو في عزلة الصحراء. كتاب اوغسطين، كحاوية للنص، كان في الجوهر متغيّر. بالنسبة للقارئ الانساني من زمن كارباتشو، كان هذا التغيّر مهما على نحو حاسم، مؤديا الى اختراع مانوتيوس لكتاب الجيب الأنيس. وعبْر القرون، بات الكتاب على نحو تصاعدي قابلا للحمل، متعدد الأجزاء، قابل للإحلال - ممكن قراءته في أي مكان، في أي وضع، في أي وقت.

طقوسي مع الكومبيوتر، رغم أنه أيضا ممكن نقله، تعتمد على تكنولوجيا معقدة خارج نطاق معرفة شخص عادي بمرّات كثيرة. حتى لو يستطيع اللاب توب أو البلاك بيري السماح لي بنقل قراءاتي الى جرف صخري في الغران كانيون (كما يدّعي الاعلان التجاري)، يبقى النص يدين بوجوده للتكنولوجيا التي خلقته وصانته، ويظل يتطلب استسلامي لـ <مَغْلَم> مادي من الآلة نفسها.

ذلك هو السبب، بالنسبة لاوغسطين، في أن الكلمات على الصفحة - لا اللفيفة الفانية أو المخطوطة القابلة للإحلال التي تضمها - لها صلابة مادية، حضور مرئي، متوهج. بالنسبة لي، الصلابة هي في صَرْح الآلة الالكترونية، لا في الكلمات الخاطفة. النص الشبحي، الذي يظهر صامتا على نحو مرعب على الشاشة ويختفي بنقرة إصبع، هو بلا شك مختلف جدا عن الحروف السوداء ذات النفوذ المؤلفة على نحو موسوس على قطعة من البارشمان أو مدموغة على الصفحة. نصّي الالكتروني هو منفصل عني بواسطة الشاشة، لذا لا أقدر على تقبيل

الكلمـات مباشـرة كمـا كان اوغسطين يفعـل في تعبُّـده، أو تنشّق عبير الجلـد والحـبر كما فعـل معاصرو كارباتشـو في تعبُّدهـم. لذلك تختلف المفـردات التـي إستخدمها اوغسطين عـن تلك التـي أستخدمها أنا حين نصف معنى فعـل القراءة. تحدث اوغسطين عن <إلتهـام> أو <تذوّق> النصّ – خيـال مأكلي مستمـد من مقطـع في حزقيال، يأمـر فيه الملاك النبـي بأن يأكل كتابا، وهي صورة تكـررت فيما بعد في <وحي القديس يوحنـا>. أنا أصرّ على الحديث عن الانتقـال من موقع الى موقع في شبكة الانترنـت (surfing)، عـن تحويـل أو تصويـر النصّ الى شـكل ديجتالي (scanning). بالنسبـة لاوغسطـين، كان للنصـ طبيعـة ماديـة إقتضت إستيعابا[١٤٩]. بالنسبة للقارئ الالكتروني، يوجد النص فقط كسطح يكون متصفحـا إذ هو أو هي <يركـب موجـات>[١٥٠] المعلومات من سايبر الى آخر.

أيعنـي كل هـذا أن فـن قراءتنا إنحـرف، فقد أكـثر سماتـه النفيسة، أصبـح أقل شأنا أو مفقراً؟ أو هـل بالأحرى تحسّن، تقدّم، تهذّب منذ أيام اوغسطـين، التي كان يجـري كل شيء فيها ببطء؟ أو هل هذه الأسئلة هي بلا معنى؟

لسنـوات يبشّـر الناس بنهايـة الكتـاب وإنتصـار وسائـل الاعـلام الالكترونيـة، كما لو أن الكتب ووسائل الاعلام الالكترونية كانا عاشقيَن يتنافسـان على القارئ الجميـل نفسه وفي نفس ميـدان المعركة الفكري. أولا السينمـا، ثم التلفزيـون، فيما بعد ألعاب الفيديـو وأقراص الدي في دي والمكتبـات الافتراضيـة، كلها إختراعات مدمِّـرة للكتاب، و لم يتردد

(١٤٩) <ingestion> ترد هذه الكلمة أيضا بمعنى <تناولْ طعام >.

(١٥٠) هذه العبارة هي المعنى الحرفي للمصطلح الكومبيوتري surfing.

كتّــاب معينون - سفِن بيركرست، على سبيل المثال، في «مرثاة غوتنبرغ» - بإستخــدام لغة رُؤيْوِية ملأى بندائــات من أجل الخلاص واللعنة ضد أعــداء المسيح. قد يكون كل القرّاء لوديتيين[151] في الصميم، لكني أعتقد أن هــذا قد يكــون دفعا لحماسنا الى مدى بعيد جــدا. التكنولوجيا سوف لــن تنسحب، ولن، برغــم العناوين التي لا تحصــى المتنبئة بغروب الكلمة المطبوعة، تتناقص الأعداد من الكتب الجديدة كل سنة.

ومع ذلك فان التغيّرات ستحدث. هي حقيقة أنه بعد أغلب الانعطافات العظيمــة في التكنولوجيا، تمرّ الأشكال التكنولوجية القديمة بفترة إزدهار، غــزارة اللحظة الأخيرة. بعد إختراع الطباعــة، تصاعد عدد المخطوطات المنتجــة في اوربا بشكل دراماتيكي، وإنتشــرت كالفطر رسوم الكانفاص مباشرة بعد إختراع الفوتوغراف. يبدو أكثر من المحتمل أنه برغم واقع أن أعداد الكتب المطبوعة هي أعلى من أي وقت مضى، فأن أصنافا معينة لا زالت متاحــة الآن كمخطوطات ستظهر بأشكال أخرى، ملائمة بشكل أفضل لأغراضها. الانسيكلوبيديات، على سبيل المثال، ستجد لها منازلا فعّالــة أكثر في الأقطار الالكترونية، حالما تطــوِّر التكنولوجيا نظام إشارة أكــثر ذكاءً لا نظــام يرمي ببساطة، بلامبــالاة ميكانيكية، كل مثال، مهما يكن غير مهم.

لكــن هذه هي تحوّلات واضحــة. جوهريا، لا شيء نفيس بحاجة الى أن يكون مفقــودا. ربما كان الأمر ان السمات التي نتمنى بحنين أن تبقى في الكتــب كما تظهر عليه اليوم، وكما يتخيّلها القرّاء الانسانيون، سيُعاد

---

(١٥١) نسبة الى لوديت، محطّم الماكينات: أحد أعضاء جماعة من العمال الانكليز عَمَدت في أوائل القرن ١٩ الى تحطيم ماكينات المصانع لإعتقادها بأن إستعمال هذه الماكينات سوف يفضي الى تناقص الطلب على الأيدي العاملة. [المورد]

ظهورهـــا بهيئات ذكية في وسائل الاعلام الالكترونيــة. نستطيع الآن أن نخربش على ورقة الكترونية، ويوجد الآن الإي- بوك المقلّص كي يلائم يد القارئ. المرأة في محطة المترو قارئة رواية ورقية الغلاف والرجل بجانبها مستمعا الى الأغاني الصاخبة في الآي بود، الطالبة مدوّنة ملاحظات على حواشي كتابها المدرسي والطفل بجانبها لاعبا على جهاز ننتيندو محمول لألعــاب الفيديو، كل هؤلاء سيضمون الآتهم (كمـــا يفعل هاتف موبايل معــين) في جهاز محمول واحد سيقدّم لهــم كل هذه الامكانيات النصّية: إظهــار نصّ، روايته، متيحا لتعليقات الحواشــي والطرق الهازلة المقترَحة للبحــث على شاشــة محمولة صغيرة واحدة أو بواسطــة آلة لم تخترع بعد - آلــة، مثل Gesamtkunstwerk [١٥٢] لفاغنر، ستسمح لنوع من أوبيرا مصغرة، تعزف فيها كل الأحاسيس من أجل إعادة خلق نصّ وتقويته.

لماذا إذن نخشى التغيير؟

مــن غير الجائــز أن القراءة ستخســر، في الثورة الالكترونيــة، سماتها الارستقراطية. في طفولة الماضي الضبابية، كانت القراءة أمّا واجبا لصيانة أفكار معينــة للسلطة (كما في كتابــات وادي الرافدين وكتابات القرون الوسطــى الاوربية) أو شكلاً من أشكال الترويح عن النفس يمكن أن تأذن لنفسهــا به الطبقة العليا أو تنتزعه لنفسها الطبقة السفلى. معظم مجتمعاتنا (علــى الاطلاق) تجمعت حول كتاب، وبالنسبة لهذه أصبح التحرر رمزا أساسياً للقوة. رمزيا، ينتهي القرن العشرين بإعادة بناء مكتبة سراييفو.

---

(١٥٢) مصطلح معتمد في علم الجمال (كلمة ألمانية تعني، العمل المثالي للفن، أو العمل الفني الشامل، أو شكل الفن الشامل)، وهو يشير الى عمل من أعمال الفن يفيد من كل أو من عدد من اشكال الفن أو يسعى الى ذلك، أستخدم المصطلح أول مرة من قبل الكاتب والفيلسوف كي أف تراندورف في مقالة عام ١٨٢٧، ثم استخدمه فاغنر في مقالين عام ١٨٤٩.

لكن مفهوم القراءة الديمقراطية هو مفهوم خادع. كانت المكتبات التي يموّلها اندرو كارنيجي في القرن التاسع عشر معابدا لطبقته هو، حيث كان يُسمَح للقرّاء العاديين بالدخول، لكن دائما مع مراعاة وضعهم الاجتماعي، ومع التبجيل للسلطة القائمة. قد تجلب القراءة الى مستوى معين تغيرات اجتماعية، كما إعتقد ماثيو آرنولد، لكنها يمكن أن تصبح أيضا طريقة لتمضية الوقت أو لتبطئة الوقت ضد مشاعية الموت، موجّهة بتعجرف ضد الايقاع الرتيب للوقت المقضي في العمل، <قضاء الوقت>، اذا جاز التعبير، في المعامل الصغيرة، المناجم، الحقول، والمصانع التي تُبنى عليها مجتمعاتنا.

ما سيتغير بالتأكيد هو فكرة الكتب كملكية. مفهوم الكتاب كشيء ذي <قيمة صافية> (يعود هذا التعبير الى موريس بلانشو) بسبب محتوياته، تاريخه، أو تزييناته التي وُجِدت من أيام اللفائف، لكن ذلك لم يحدث حتى القرن الرابع عشر (في اوربا على الأقل) عندما خلق بروز الجمهور البورجوازي، ما بعد مملكتي النبلاء والاكليروس، سوقا أصبحت فيه ملكية الكتب إشارة الى المنزلة الاجتماعية وغدا انتاج الكتب مهنة مربحة مثل أي مهنة أخرى. صناعة حديثة كاملة نشأت لسد هذه الحاجة التجارية، دافعة دوريس ليسينغ الى حضّ مواطنيها العمال المطوّقين: (ولا يضر أن تكرروا القول، كلما أتيح لكم ذلك، <من دوني ما كانت صناعة الأدب موجودة: الناشرون، الوكلاء الأدبيون، الوكلاء الثانويون، الوكلاء الثانويون الثانويون، المحاسبون، محامو الطعن، المؤسسات الأدبية، أساتذة الجامعات، الاطروحات، كتب النقد، مقالات عرض الكتب، صفحات الكتاب - كل هذه الصروح الواسعة، المتكاثرة هي سبب هذا الشخص الصغير، المعامَل بتفضّل، المقموع وقليل الأجر.>)

لكن الآن في عصر التكنولوجيا الجديدة، سيتحتم على الصناعة (التي

لـن تختفي) العمل بطريقة أخرى من أجـل البقاء. مقالات في الانترنت، قصائد منقولة في مواقع الكترونية شخصية، كتب منشورة الكترونيا بدأت تتجنب الناشريـن وبائعي الكتب. روايات تبادليـة[١٥٣] ترتاب في مفهوم التأليـف ذاتـه. مَنْ سيثـق بنصّ مصـوَّر بالسْكان في سالامانـكا، مستلَم بالايميـل في ريسيف، متحول الى ملبـورن، منشور في الاكوادور، مخزون بمفتـاح رموز في سـان فرانسيسكو؟ مَنْ هو في الواقـع مؤلف ذاك النص المتعـدد الأنواع؟ مثل الكثيريـن من المتبرعين في بنـاء كاتدرائية قروسطية أو في انتـاج فيلـم هوليوودي، ستجـد الصناعة الجديـدة، بلاشك، سبلا للحصـول علـى ربح من جهـة ما، كنيسـة أو شركة متعـددة الجنسيات. وشخصـ دوريس ليسينـغ الصغير القليل الأجر قد يكـون عليه الاستقالة ليصبح حتى أكثر صغرا وأقل أجرا.

مخاوفنـا تجعلنا ننسـى أن أي نصّ، مع الاحترام لبلانشـو، لايتمتع أبدا بشـيء يدعى <قيمة صافيـة>. كل نصّ هو، من الناحيـة الأساسية، نص متفاعـل، متغيّر وفقا لقارئ خصوصي مفـرد، في ساعة خصوصية، وفي مكان خصوصـي. كل قراءة مفردة تقود القـارئ الى <لولب التفسير>، كما يسميه المؤرخ جـان– ماري بايير. لا يمكن لأي قراءة أن تتفاداه، كل قراءة تضيف دورة الى التحليق المدوّخ. لم يكن هناك أبدا <كتابة صافية> أو <قـراءة صافية>: في قراء ديـدرو، يصبح الفعل مختلطا مع الحديث؛ في دانييـل ستيل مع المداعبة؛ في ديفو مع الريبورتاج؛ في آخرين مع الوصايا، مـع النميمة، مع صناعـة تأليف المعاجم، مع الفهرسـة، مع نوبات إنفعال هستـيري. لا يبـدو أن هناك طـراز بدئي افلاطـوني لأي قـراءة واحدة،

(١٥٣) (في الكومبيوتر) تبادلي؛ تفاعلي: يسمح بنقل المعلومات من والى جهاز الكومبيوتر ومستعمله.

مثلمـا لا يوجد طراز بدئـي لأي كتاب واحد. فكـرة أن النصّ <سلبي> هي صادقـة فقط في التجريد: من اللفائف الأولى الى عروض طوبوغرافيا الباوهاوس(١٥٤)، من الألـواح المسمارية الى الروايات الغارفيكية في وقتنا الحاضـر، كل نصّ مسجـل، كل كتـاب في أي شكل ينطـوي ضمنيا أو صراحـةً علـى قصد جمالي. لم تشبـه مخطوطة أبدا مخطوطـة أخرى، كما لاحظ المفهرسون المجتهدون لمكتبة الاسكندرية، مُجبَرين على إختيار نسخ <نهائية> للكتب التي كانوا يحفظونها، وفي تلك العملية عيّنوا القاعدة المعرفيـة للقـراءة: أن كل نسخة جديدة تحل محل النسخـة السابقة، بما أنها لا بـد أن تتضمنهـا بالضرورة. وبينما ضاعفت طباعـة غوتنبرغ، بما يشبه معجـزة الخبز والسمـك الربانية، النص الواحد نفسـه الى ألف مرة، باشر كل قـارئ بإضفاء صفة فردية على نسخته بخربشات، لطخات، إشارات مـن أنواع شتى، لأن أي نسخة، حالما تُقرأ، لن تعود مماثلة لنسخة أخرى. كل هـذه التغييرات الوافـرة، كل هذه الأصناف المختلفـة من النسخ التي تحمل بصمات، لم تمنعنا، مع ذلك، من الحديث عن (نسختي الخاصة بي) مـن «هاملت» أو «الملك لير»، تماما مثلمـا نتحدث عن شكسبير <واحد وحيد>. ستجـد النصوص الالكترونية طريقة جديدة للتعميم والتعريف، وسيجد النقّاد الجدد مفردات سخية بما يكفي لملائمة إمكانية التغيير.

الخوف الـلا داعي له من التكنولوجيا، الـذي عارض يوما المخطوطة باللفيفة، ويعارض الآن اللفيفة بالمخطوطة. هو يعارض النصّ غير الملفوف على الشاشة بالصفحات المتعددة للكتاب الذي تحمله يد القارئ الانساني.

---

(١٥٤) مصطلح يعبّر عن مدرسة فنية نشأت في ألمانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

لكــن كل التكنولوجيــا، ســواء الطواحــين الشيطانيــة، التشيرنوبيلات[١٥٥] الشيطانيــة، لها معيار إنساني؛ من المستحيل إستبعاد العنصر الانساني حتى من أكــثر الوسائل التكنولوجية همجية. إنهــا من خلقنا، حتى لو حاولنا إنكارها (كمــا يمكن أن تقــول الملكة الحمراء) (بيدينا الإثنتــين). إدراك أن هذا المعيار الانســاني، مثل فهم المعنى الدقيق لرسوم راحة يد على جدران كهوف ماقبل التاريــخ، ربما يفوق قدراتنا الحالية. ما نطلبه إذن هو ليس قارئا انسانيا جديدا بل قــارئ أكثر تأثيرا، قــارئ سوف يُرجِــع للنص، الواقع في شــرَك الوسائل التكنولوجيــة، الغموض الذي يضيف اليه قدرة تنبوئيــة. ما نحتاجه هو ليس العجــب من تأثيرات الواقــع الافتراضي، بل ادراك عيوبــه الحقيقية والنافعة، الصــدوع الضرورية التي يمكننــا الدخول منها الى فضــاء لم يُخلق بعد. نحن بحاجــة الى أن نكون أقــل، لا أكثر، ميلا الى الجزم، نحــن بحاجة الى الشك أكــثر. سؤال إن كان سيقى الكتــاب، بالنسبة للقارئ الانساني المستقبلي، في شكلــه الحالي غــير متغيِّر هو ســؤال تافه الى حد ما. أخمِّــن (مجرد تخمين)، أنه علــى العموم سوف لن يتغير على نحو متطــرف لأنه مكيّف بشكل جيد لمتطلباتنا - رغم ان هذه، حقا، يمكن أن تتغير...

الســؤال الذي أطرحه على نفســـي بالمقابل هو هذا: في هذه الفضاءات التكنولوجيــة الجديدة، مع هذه النتاجات الضعيفة التي ستتعايش بلا شك مع (وفي بعضــ الحالات تحــل محل) الكتاب، كيف سننجــح في أن نبقى قادرين علــى التلفيق، التذكّر، التعلّم، التسجيــل، الرفض، الدهشة، الجذل، التدمير، الابتهــاج؟ بأي وسيلــة سنواصل بأن نكون قرّاء مبدعــين بدلا من مشاهدين سلبيين؟

---

(١٥٥) صيغة الجمع لمدينة تشيرنوبيل الاوكرانية.

قبـل سنـوات، قال جورج شتايـنر أن الحركـة المعادية للكتـاب ستؤدي بالقـراءة الى العـودة الى مسقط رأسها وسوف لن يكـون هنالك بيوت قراءة مثل المكتبات الرهبانية القديمة، حيث سيذهب اولئك الذين منّا الساعين وراء كتـاب عتيق فيجلسون ويقـرأون بصمت. شيء من هـذا القبيل يحدث كل يـوم في ديـر الصليب الأقدس في جنوب شيكاغو، لكـن ليس بالطريقة التي يتخيلهـا شتاينر: الرهبان هنا، بعد صلوات الصبـاح، يشغّلون كومبيوتراتهم ويروحـون يعملون في حجرات النسخ مثل أسلافهم قبل ألف عام، ناسخين ومفسّرين وخازنين النصوص للأجيال القادمة. وحتى القراءة التعبّدية، وهي شأن خصوصي، سوف لن تمارس في تكتم؛ ستصبح بدلا من ذلك مسكونية. الـرب نفسه يمكـن أن يتم الوصول اليه من خلال موقـع <ويلنغ وال> لقرّاء العهد القديم، أو من خلال موقع <بابا الفاتيكان> لقرّاء العهد الجديد.

لهاتـين الرؤيتين من القراءة، أود أن أضيف ثلاثة أخرى، تخيّلها قبل زمن ليس بالطويل راي برادبوري للمستقبل غير البعيد كثيرا.

● في واحـدة مـن قصص مجموعـة «الوقائع المريخية»، قصـة «ستهطل امطـار ناعمة»، منـزل مؤتمت بالكامل يقـدّم لساكنيه كتسليـة مسائية قراءة قصيدة، عندما لا يتلقى المنزل أي استجابة يختار هو بنفسه قصيدة، غير واع ان كل الأسرة كانت أبيدت في حرب نووية. هذا هو مستقبل القراءة من دون قرّاء.

● قصـة أخرى، «أوشر ٢» هي عرض وقائع حياة شخص شجاع محب لادغار الن بو في عصر لا يُعَّد فيه الخيال مصدرا للفكر بل شيئا حقيقيا خطرا. بعـد أن تُحرَّم أعمال بو، يبني قارئ شغـوف بيتا عجيبا وخطرا كمقام لبطله، يدمّر به معا أعداءه والكتب التي نوى الانتقام منها. هذا هو مستقبل قرّاء من دون قراءة.

● الثالثـة، الأكثر شهرة، هـي في «فهرنهايـت ٤٥١» وتصور مستقبلا تُحـرق فيـه الكتب ومجموعـة من محبـي الأدب كانوا حفظوا عـن ظهر قلب كتبهـم المفضلة، حاملينها في رؤوسهم هنا وهنـاك مثل مكتبات سيّارة. هذا هو مستقبـل يكون فيه القرّاء والقراءة، من أجل البقاء، تابعين لمبدأ اوغسطين ويصبحون القارئ والمقروء معا.

القـراءة المؤتمتـة التي لا تتطلـب قرّاءً؛ فعـل القراءة المـتروك للمهووسين المحافظـين الذين لا يؤمنون بالكتـب لكونها قوة مهددة بـل لكونها أماكن للحـوار؛ كتب منقولـة الى الذاكرة ومحمولة هنا وهناك حتـى يتهاوى العقل وتتلاشى الـروح... هذه السيناريوهـات تلائم قرننا الجديـد: نهاية الكتب مقابل نهايـة الزمن، بعد نهاية الألفية الثانية. في نهايـة الألفية الأولى، أحرق الآداميون[١٥٦] مكتباتهم قبل الانضمام الى اخوتهم في الاستعداد ليوم القيامة كي لا يحملوا معهم حكمة ضارّة الى مملكة الفردوس الموعودة.

مخاوفنـا هي مخـاوف مستوطنـة، متجذرة في زمننـا. إنهـا لا تتفرّع في المستقبـل الذي لا سبيل الى معرفته؛ إنها تطلب جوابا نهائيا، هنا وفي الحال. (البلاهـة)، كتب فلوبير، (تكمن في الرغبـة بخاتمة). وهذا حق. كما يعرف كل قارئ، النقطـة أو السمة الجوهرية لفعل القراءة، الآن ودائما، هي أنها لا تنزع الى نهاية قابلة للتنبؤ، الى خاتمة. كل قراءة تطيل أخرى، وهي بدأت قبل آلاف السنين ولا نعرف عنها شيئا؛ كل قراءة تظهِر ظلها على الصفحة التالية، تضفـي عليها محتوى وقرينة. بهـذه الطريقة تنمو القصص، طبقة إثر طبقة، كالجلـد بالنسبة للمجتمع الـذي يُحفظ تاريخه من خـلال القراءة. في رسم

(١٥٦) Adamites ، هم الموالون لطائفة مسيحية قديمة (أعتبروا فيما بعد هراطقة من قبل الكنيسة السائدة) إزدهرت في شمال افريقيا في القرون الثاني والثالث والرابع.

كارباتشــو يجلس اوغسطــين، متحفزا مثل كلبه، مع قلمــه في حالة تأهب، وأمامه الصفحة اللامعة كشاشــة، ناظرا بإستقامة في الضوء، مصغيا. الغرفة، الأدوات تواصل التغيّر، الكتب علــى الرف مفصولة عن أغلفتها، النصوص تروي قصصا بأصوات لم تولد بعد.

# الجزء السادس
# الكتب مهنة

(أريد شراء بيض، من فضلك)، قالت آليس بخفر. (كيف تبيعه؟)
(الواحدة بخمسة بنس وربع – الإثنتان ببنسين)، أجاب الخروف.
(إذن بيضتان أرخص من بيضة واحدة؟) قالت آليس بنبرة دهشة، بينما هي تخرج محفظتها.
(لكن بشرط أن تأكليهما معا، إن إشتريت إثنتين)، قال الخروف.

«عبْر المرآة» الفصل ٥



# قراءة بالمقلوب

(أتعرفين لغات؟ ماذا تعني كلمة fiddle–de–dee [١٥٧] بالفرنسية؟)
(هذه الكلمة ليست انكليزية)، أجابت آليس بوقار.
(مَنْ قال إنها كذلك؟) ردت الملكة الحمراء.

**«عبْر المرآة» الفصل ٩**

**الى كريستين لو بوف**

خلال فترة بين عامـي ١٩٩٢ و ١٩٩٣، اشتغلت على ترجمة ثلاث قصص لمارغريـت يورسنار. القصص المنشـورة في الفرنسية تحت عنوان «Conte blue»، الـذي تُرجِم في الانكليزيـة الى «حكاية زرقاء»، هي مـن الأعمال المبكرة للكاتبة التي باتـت في أواخر حياتها صاحبة اسلوب بارع. على نحو ممكن فهمه، إذ أنها كُتِبت بطريقة مفعمة بالحيوية وبمعرفة تامـة بعمر الشباب، تشـرد القصص بين وقت وآخر مـن الأزرق الداكن الى الارجواني الفاتح. بمـا أن المترجمين، بخلاف الكتّاب وبخلاف الرب نفسـه، لهم القابلية على تصحيح أخطاء الماضي، بدا لي مشروعا متحذلقا أن أحافـظ على كل تجعّـد وزخرفة نص يورسنار الشـاب، مشروعا معّدا لآركيولوجيـي الأدب أكثر مما هو لعشاق الأدب. علاوة على ذلك، اللغة الانكليزية هي أقل صبرا مع الحيوية المفرطة من الفرنسية. ولهذه الأسباب

---

(١٥٧) تُستخدَم للتعبير عن الانزعاج، اللامبالاة الرافضة، أو الازدراء.

كنــت في مرات قليلة – mea culpa, mea maxima culpa[١٥٨] – أجز بصمت صفة هنا أو أقلّم تشبيها هناك.

أجــاب فلاديمير نابوكـوف، ردّا على نقــد صديقه ادمونــد ويلسون لإنتاجــه ترجمة لـ «يوجــين اونيجين» (بثآليل صغيرة ومــا الى ذلك)، أن مهنــة المترجم ليست هي تحسين الأصل أو التعليــق عليه بل إعطاء القارئ الجاهــل بلغة نصّــا معاد تأليفه في كل الكلمــات المرادفة لكلمات أخرى. مــن الواضح أن نابوكوف إعتقد (برغــم أنني أجد من الصعب تخيّل هذا الحِرَفي البارع يقصد ذلــك) أن اللغات هي (مترادفة) في المعنى والصوت معــا، وأن مــا هو متخيَّــل في لغة يمكن أن يكون متخيّــلا في لغة أخرى – دون أن يحــدث خلق جديــد بالكامل. لكن الحقيقة هــي (كما يكتشف ذلــك كل مترجم عند بدايــة الصفحة الأولى) أن طائــر العنقاء المتخيّل في لغــة هو لا أكثر من دجاجة حظــيرة في لغة أخرى، ولإضفــاء المهابة على طير وُلِد من رماده، يمكن أن تحتاج اللغة المختلفة الى وجود مخلوق مختلف، مقتطف مــن مؤلفات رمزيــة عن الحيوانــات وعاداتها تمتلــك مفاهيمها الخاصــة عــن الغرابــة. في الانكليزيــة، علــى سبيل المثــال، كلمــة عنقاء <phoenix> مــا زال لها رنينا مثيرا للعواطف، بريّاً، في الاسبانية، <ave fénix> هي جزء من لغة طنّانة موروثة من القرن السابع عشر.

في بداية العصور الوسطى، كانت الترجمة [translation] (من صيغة الزمــن الماضي لفعــل <transfer> في اللاتينيــة، <ينقل، يحوّل>) تعني نقل رفات قديس من مــكان الى آخر. كان هذا النقل أحيانا غير مشروع، كمــا حين تُسرَق البقايا المقدسة مــن مدينة وتُنقَل من أجل مجد أعظم لمدينة

(١٥٨) <هذا خطأي، خطأي الفادح>، باللاتينية في الأصل.

أخـرى، وعلى هذا النحو نُقِـل جثمان سان ماركو مـن القسطنطينية الى فينيسيـا، مخفيا تحت عربـة ملأى بالخنازير، حيث رفض الحرّاس الأتراك علـى أبواب القسطنطينية لمسها. نقل شيء نفيس وجعله ملكا لإمرئ بأي وسيلة ممكنة: هذا التعريف يفيد فعل الترجمة الأدبية ربما أفضل من تعريف نابوكوف.

مـا مـن ترجمة هي بريئـة أبـدا. كل ترجمـة تتضمن قـراءة، اختيارا للموضـوع وتفسيره معا، رفضا أو قمعا لنصوص أخرى، اعادة تعريف بتعابـير مفروضة من قبـل المترجم، الذي، انتهـازا للفرصة، يغتصب دور المؤلف. بما أن أي ترجمة لا يمكن أن تكون نزيهة، مثلما لا يمكن لأي قراءة أن تكون غير متحيّزة، فإن فعل الترجمة يحمل معه مسؤولية تتوسع خارج حـدود الصفحـة المترجَمة، لا فقط من لغـة الى لغة بل غالبـا داخل نفس اللغة، من نوع الى نوع، أو من رفوف أدب الى رفوف أدب آخر. في هذا، ليست كل <الترجمات> معترف بهـا بالمعنى الدقيق: حين حوّل تشارلز ومـاري لامب مسرحيات شكسبير الى حكايـات نثرية للأطفال، أو حين ساقت فرجينيا وولف نُسَخ كونستانس غارنيت لتورجنيف (في قطيع من الأدب الانكليزي)، فإن هذا <الإحلال> للنص في بيوت الحضانة أو في المكتبـة البريطانية لم يكن يعتبر <ترجمة> في المعنى الإتيمولوجي. لامب أو وولف، كل مترجم يقنّع النص بمعنى آخر، جذابا كان أو لم يكن.

لـو أن الترجمـة هـي ببساطة مسألـة تبادل، لمـا قدمـت فرصا كثيرة لتحريـف ورقابة (أو تحسـين وتنوير) أكثر مما يقدمـه النَسْخ طبق الأصل، أو، في أحسـن حالاتهـا، مايقدمه النَسْخ الرهباني. لكـن الأمر ليس على هـذا النحو. لو سلّمنا بأن كل ترجمة تتم ببساطة من خلال نقل النص الى لغـة أخرى، مكان آخر، وزمان آخـر، تغيّره الى الأفضل أو الأسوأ، يجب علينا إذن التسليم أيضا بأن كل ترجمة - حَرْفية، تعيد الرواية بشكل آخر،

تصنّف من جديد – تضيف للنص الأصلي قراءة prêt-à-porter [١٥٩]، تعليقا ضمنيا. وهنا يبدأ الرقيب.

واقع أن الترجمة يمكن أن تخفي، تحرّف، تكبت، أو حتى تقمع النص هو واقع مُدرَك ضمنيا من القارئ الذي يقبل بها كونها <نسخة> من الأصل، عملية وصفها جواكيم دو بيلاي في ١٥٤٩، في كتابه «Défense et exemmple de la langue française»: (وماذا أقول عن اولئك الذين يدعون على نحو ملائم بالخونة أكثر مما يدعون بالمترجمين، حيث هم يخونون اولئك الذين يبغون الكشف، مفسدين مجدهم، ومغرين القرّاء الجهلة للقراءة بالمقلوب؟)

في فهرست الكتاب الرائد لجون بوزويل عن اللواطة في القرون الوسطى، «المسيحية، التسامح الاجتماعي واللواطة»، نقرأ في باب <الترجمة>، (أنظر الترجمة الخاطئة) – أو ما دعاه بوزويل (التزييف المتعمد للمعطيات التاريخية). الشواهد على الترجمات المطهَّرة للكلاسيكيات الاغريقية والرومانية هي وفيرة جدا على تلخيصها وتتنوّع من تغيير لضمير شخصي يحجب على نحو مقصود الهوية الجنسية لشخصية الى قمع النص بأكمله، مثل كتاب «آمورس» للوقياني[١٦٠] زائف، الذي شطبه توماس فرانكلين من قائمة ترجمته الانكليزية لأعمال المؤلف لأنه يتضمن حوارا تلميحيا وسط مجموعة من الرجال عن ما اذا كانت النساء أو الأولاد هم مرغوبين جنسيا أكثر. (لكن حين تكون هذه المسألة، على الأقل في

(١٥٩) المعنى الحرفي لهذه العبارة، التي وردت في الأصل بالفرنسية، هو: <جاهزة للارتداء>.

(١٦٠) نسبة الى لوقيان السميساطي، أديب وبليغ عاش في القرن الثاني الميلادي، عُرِف بكتاباته في اللغة اليونانية القديمة.

هـذه الفكرة، مقـررة منذ زمن طويـل لصالح السيـدات، لا تبقى حاجة للمزيد من النقاش)، كما كتب الرقيب فرانكلين.

(يمكننا فقط حظر ذلك الذي نستطيع أن نسميه)، كتب جورج شتاينر في «ما بعد بابل». طوال القرن التاسع عشر، كانت النصوص الكلاسيكية الاغريقيـة والرومانية موصى بها للتعليـم الاخلاقي للنساء لكن فقط حين كانـت تنقّى في الترجمـة. جعل الكاهن جَي دبليـو بورغون هذا صريحاً عندمـا كان يعـظ في ١٨٨٤، مـن على منـبر النيو كوليـج، اوكسفورد، ضد السماح للنســاء بدخول الجامعة، حيث سيمكنهـا دراسة النصوص بأصولهـا. (إن كانـت ستتبـارى بنجـاح مـع الرجـل في سبيـل <المقام الرفيـع>)، كما كتب الكاهن الهيّاب، (فأنـت مضطر أن تضع بين يديها بـلا تحفظ الكتّاب الكلاسيكيين من العصـور القديمة -بمعنى آخر، عليك أن تعرّفها على الأشيـاء الفاحشة في الأدب الاغريقي والروماني. أيمكنك جديـا الإقدام على هذا؟ ألن يصبح جزء مـن برنامجك تدنيس تلك الروح الجميلـة بقذارة حضارة العالم القديم، تعريـف العذارى في ريعان شبابهن بمئـة شيء مقيت أجـدر بالنساء في اي عمر (وكذلك الرجـال، إن أمكن ذلك) أن يكنّ بدونه ألف مرة؟)

مـن الممكن مراقبة لا فقط كلمة أو سطر من نص عبْر الترجمة بل أيضا ثقافـة بكاملها، كما حدث مـرارا طوال القرون مـع الشعوب الخاضعة. نحو نهاية القرن السادس عشر، على سبيل المثال، كان الجزويت مفوضين مـن قبل ملك اسبانيا فيليب الثاني، بطل الاصلاح المضاد، باتباع خطوات الفرانسيسـكان وتوطين أنفسهـم في الغابات التي هـي الآن باراغواي. من ١٦٠٩ حتـى طردهم مـن المستعمـرات في ١٧٦٧، أنشأ الجزويت مستوطنـات للسـكان المحليـين الغوارانيـين، مواطـن مسوّرة تدعـى

<reductiones>[161] لأن الرجـال، النساء، والأطفـال الذين سكنوها كانـوا <مُختزلـين> الى عقائد الحضـارة المسيحية. الفرق بـين المقهورين والقاهريـن كان لا يمكن، بـاي حال، التغلب عليـه بسهولة. (ما يجعلني وثنيـا في نظرك)، قال شامان غـواراني لواحد من المبشرين، (هو ما يمنعك من أن تكون مسيحيا فيّ). أدرك الجزويت أن الحديث المؤثر تطلّب تبادلية وأن فهـم الآخر كان المفتاح الـذي سيتيح لهم الحفاظ على الوثنيين داخل مـا كان يدعى، بالإستعارة من مفردات الأدب الصوفي المسيحي، <الأَسْر الخفي>. الخطوة الأولى في فهم الآخر كانت تعلّم وترجمة لغة الآخر.

أي ثقافـة هي معرّفة بذلـك الذي يمكن تسميته؛ لأجـل الرقابة، على الثقافة الغازية أن تمتلك أيضا مفردات تسمّي تلك الأشياء عند الآخر. لذا، الترجمة الى لسان الفاتح تحمل داخلها دائما خطر التمثل أو المحق؛ الترجمة الى لسـان المقهوريـن، تحمل خطر الإخضـاع أو التقويض. هذه الحالات الفطرية للترجمـة تتوسع الى كل تنوعات اللاتـوازن السياسي. الغوارانية (مازالـت اللغة المنطوقة، وإن بشكل متغيّر كثـيرا، من قبل أكثر من مليون بارغـواني) كانت حتى وصـول الجزويت لغة شفاهية. حـدث حينئذ أن الفرنسيسكاني فراي لويس دي بولانيوس، الذي كان السكان الأصليون يدعونـه <ساحـر الـرب> بسبب موهبتـه في اللغات، ألّـف أول معجم غواراني. واصل عمله وأتمّه الجزويتي انتونيو رويز دي مونتويا، الذي منح بعـد أربعة سنوات من العمل الشاق كتابه الكامل عنوان «Tesoro de la lengua guaraní» («كنـوز اللغة الغوارانية»). في مقدمة لتاريخ التبشير الجزويتـي في امريـكا الجنوبيـة، كتب الروائـي البارغـواني اوغستو روا باستوس أنه لكـي يؤمن السكان الأصليون بعقيدة المسيح، احتاجوا، قبل

(١٦١) <المختزلين >، بالاسبانية في الأصل.

كل شـيء، الى أن يكونوا قادرين على تعطيل أوتغيير أفكارهم السلفية عن الحياة والموت. مستخدمين الكلمات الغوارانية الخاصة بهم، ومستفيدين مـن توافقات معينة بـين المسيحية والديانات الغوارانيـة، ترجم الجزويت الأساطـير الغوارانية كـي يمكنهم التكهّن أو اعلان حقيقـة المسيح. الأب الأول، نياماندو، الذي خلـق جسده الخاص به وصفات ذلك الجسد من السـديم الأصلي، أصبح الـرب المسيحي من كتاب سِفْـر التكوين؛ توبا، الولد الأول، إله رئيسي في البانثيون الغواراني، أصبح آدم، الرجل الأول؛ العصي المتقاطعة، yvyrá yuasá، التي يُعتقَد في الكوزمولوجيا الغوارانية أنها تثبّـت مملكة الأرض، أصبحت الصليب المقدسـ. ولأن العمل الثاني لنيامانـدو كان خلق العالم، كان الجزويت قادريـن بطريقة حاذقة على أن يضفوا على الكتاب المقدس، المترجم الى الغوارانية، وزناً إلهياً، لائقاً.

في ترجمة اللغة الغوارانية الى الاسبانية، أضفى الجزويت على تعابير معينة تشير الى سلوك اجتماعي مقبول وحتى جدير بالثناء بين السكان الأصليين دلالة ضمنية تلائم منظور الكنيسة الكاثوليكية والبلاط الاسباني. الأفكار الغوارانية عن الشـرف الشخصي، عن الإمتنان الصامت عند قبول هدية، عـن سمات مميزة مثـل معارضة معرفة تعميمية، وعـن استجابة اجتماعية لتغيرات هامة وأساسية في الفصول وفي العمر، كانت مترجمة بطريقة فظة ومتوانيـة الى كلمات مثل <كبرياء>، <عقوق>، <جهل>، و<تقلّب>. هـذه المفردات سمحـت للرحالة مارتن دوبريزهوفـر الفييني التأمل، بعد ستـة عشرة عاما من طرد الجزويـت في ١٧٨٣، في كتابه «Geschichte der Abiponer» («تاريـخ شعـب الابيبونـر»)، حول الطبيعـة الفاسدة للغوارانيـين: (مزاياهم الكثيرة، التي لا بد أنها تنتمـي الى كائنات عاقلة، مؤهلة للثقافة والتعليم، تفيد كواجهة للبنى الشاذة في الأعمال نفسها. هم يبدون مثل بشر اوتوماتيكيين إتحدت في صنعهم عناصر من كبرياء، عقوق،

جهل، وتقلّب. من هذا المصادر الرئيسية يجري جدولا من كسل، ثمالة، عجرفـة، وارتياب، مع الكثير من الاعتـلالات العقلية الأخرى التي تسفّه طبيعتهم الأخلاقية).

برغـم ادّعـاءات الجزويـت، لم يساهـم النظام الجديد مـن العقائد في سعـادة السـكان الأصليين. كاتبـا في عام ١٧٦٩، وصـف المستكشف الفرنسـي لـوي انتـوان دو بوغينفيل الشعـب الغواراني بهـذه الكلمات المقتضبـة: (هؤلاء الهنود هـم قدر محزن. مرتعدين دائمـا تحت عصا سيد صارم ومتحذلق، ليس لهم أي ملكية وهم عرضة لحياة شاقة رتابتها كافية أن تقتـل مـن الملل. لذلك فهم حـين يموتون لا يشعرون بـأي أسف على مغادرة هذه الدنيا)..

في وقـت طرد الجزويـت من باراغـواي، أمكن للمـؤرخ الاخباري الاسبـاني فرنانديز دي اوفيدو القول عـن اولئك الذين كانوا <حضّروا> الشعـب الغـواراني ما قالـه البريطـوني[١٦٢]، كالغاكوس، بعـد الاحتلال الرومـاني لبريطانيـا: (الرجـال الذي خلدوا هـذه الأعمـال سمّوا هذي الأماكن المفتوحة <هادئة>. أشعر انها أكثر من هادئة – إنها مدمّرة).

عبْر التاريخ، كانت الرقابـة في الترجمة لبست أيضا لبوسا أكثر مكرا، وفي عصرنـا، في أقطار معينة، الترجمة هي واحدة من الوسائل التي يكون بهـا مؤلفون <خطرون> خاضعون الى تطهير. (البرازيلي نيليدا بينون في كوبا، المنحطّ اوسكار وايلد في روسيا، المؤرخون الأخباريون من السكان الأصليـين في الولايـات المتحدة وكنـدا، الولد الفرنسـي الفظيع جورج باتـاي في اسبانيا فرانكو، كانو نُشِروا في نسـخ مقطّعة. وبرغم كل نياتي

(١٦٢) أحد أبناء واحد من الشعوب التي سكنت بريطانيا قبل الغزوات الانكلوساكسونية. [ المورد ]

الحسنــة، ألا يمكن أن تُعتبَر نسختي من يورسنــار رقابية؟) غالبا، المؤلفون الذين قد تُقرأ آراءهم السياسية بانزعاج هم ببساطة غير مترجَمين والمؤلفين الذيــن لهم اسلوب صعب هــم أما مهمَلين لصالح آخريــن أسهل فهما أو محكومــين بترجمات ضعيفة أو خرقاء لأعمالهم. مع ذلك، ما كلّ ترجمة هــي فساد وغِش. أحيانا، يمكــن لثقافات كاملة أن تُنقذ بواسطة الترجمة، وتصبــح مساعي المترجمين الوضيعــة الجهيدة مسوَّغــة. في كانون الثاني ١٩٧٦، خــرَّ على ركبتيه المعجمي الامريكــي روبرت لاولين أمام حاكم مدينــة زيناكانتان في جنوب المكسيك ماسكا كتــاب إستغرق من لاولين أربعــة عشرة عاما لإنجازه: معجم تزوزيل الكبير الذي حَوَّل الى الانكليزية لغــة المايان التي يتحدثها ١٢٠ ألف مــن شعب الشايان، والمعروفين أيضا بــ <شعب الخفاشــ>. وهو يقدم المعجــم الى التزوزيل الأكــبر سنا، قال لاولــين، متحدثــا باللغة التــي كان سجّلها بكثير من الجهــد والعناية، (إن جــاء أي أجنبي وقال لك أنت هندي أبلــه، غبي، أرجوك أن تظهر له هذا الكتاب، وتريه الثلاثين ألف كلمة من معرفتكم، فكركم).

لا بد أن، يجب أن يكون، هذا وافيا.

# المساهم السرّي

(ربما أنتِ تهزأين من <ذلك>)، قال الصوت الصغير قرب أذنها: (شيء عن <سترغبَ لو استطعت> كما تعرفين).
(لا تسخر هكذا)، قالت، ناظرة حولها عبثا لترى من أين يأتي الصوت. (إن كنت متحمسا جدا لسماع مزحة، لماذا لا تأتي بواحدة بنفسك).

«عبْر المرآة» الفصل ٣

في ١٩٦٩، سافر تيموثي فيندلي للعمل مع محرره الامريكي على ألواح الطباعة لروايته الثانية، «بلاء الفراشة». لم يكن الناشرون الكنديون متأثرين بعد بجهود هذا الممثل المتحوّل الى كاتب، لكن شركة النشر الامريكية فايكنغ كانت عبّرت عن اهتمامها بهذا المؤلف الناشئ. المحرر المكلف بتحرير كتاب فيندلي، كان كورليس أم سميث، معروف بإسم <كورك>، الذي كان أيضا محرر رسائل جيمس جويس. قرأ سميث «بلاء الفراشة»، وقائع انحطاط أسرة هوليوودية نموذجية ذات خلفية المانية نازية، ورغم أنه أعجب بالكتاب كثيرا، لم يكن راضيا عن ناحية واحدة منه: أراد أن يعرف <معنى> الفراشات في القصة ونصح فيندلي بشدة أن يجعل هذا واضحا. كان فيندلي شاب، قليل التجربة، ويخشى غضب ناشره الذي كان يرغب كثيرا العمل معه، فأذعن لاقتراح سميث. عَمِل على الكتاب من أجل أن يفسّر الفراشات، فظهرت الرواية بالوجه المطلوب تحت إسم دار فايكنغ.

المسألة غير العادية لهذه الحكاية هي أن أغلب القرّاء الامريكيين الشماليين سوف لن يرونها غير عادية. حتى معظم كتاب الأدب الروائي

قليلـي التجربـة يعرفون أن مخطوطاتهـم لا بد أن تمرّ ذات يـوم على أقلام محترفين معروفـين بـ <المحرريـن>، الذين تستخدمهـم دور النشر لقراءة الكتب لإبداء الرأي وتقديم النصائح بالتغييرات التي يعتقدون انها ملائمة. (هذا المقطع الذي تقرأه الآن سوف لن يكون المقطع الأصلي المكتوب، إذ لا بـد أن يخضع لتحقيق المحـرر؛ في الواقع، عندما كانت النسخة الأولى من هذا المقال منشورة في مجلة الساتردَي نايت، كانت هذه الجملة محذوفة بالكامل).

الكتّـاب، المشهورين بقلقهم على مهنتهم، راغبون عن الحديث حول هـذه المساعـدة الالزامية ربما فقـط بتعابير عامّـة أو غير مخصصـة للنشر. يزخـر الأدب المعاصر بأمثلة عن سوء التصرف والترميم معا، لكن الكتّاب يفضلـون أن يبقى هذا التدخل سرا – وهم محقون. في آخر الأمر أي عمل روائـي هو عمل الكاتب الخاص بـه، ولا بد أن يُنظر اليـه بهذه الطريقة. الكتّـاب (ويوافق على هذا محرروهم) ليسوا بحاجة الى جعل العالم يعرف عـن كل الترقيـع الناجم عن هـذا التعاون. يريـد الكتّـاب أن يكونوا هم المنتجون الوحيدون.

علـى كل حال، إخفاء هذا التحفظ هو مفارقـة. الكاتب يعرف نفسه بأنه سيكون المؤلف الوحيد لنص، شاكّاً قليلا بوجوده ومتحيراً أكثر بقليل بالغموض الـذي يتضمنه، ويعرف أيضا أنه قبـل أن يكون النص منشورا سيكون عرضة للتحقيق المحترف، وأن الأجوبة المقدّمة والمقترَحة ستكون مقبولـة؛ هو بذلك يتخلى، على الأقـل جزئيا، عن حق الإنفراد بالتأليف. قبـل الخـروج الى العالم، كل كاتـب روائي في امريـكا الشمالية (وأغلب كتّاب الكومينولث البريطانية) ينال، اذا جاز القول، مقعد السيارة الخلفي الأدبي.

حرفة المحرر ليست قديمة جدا أو منتشرة كما يمكن أن يفترض الجمهور الانكلوساكسوني. في بقية العالم هي غير معروفة على نطاق واسع: حتى في انكلترا، ظهرت هي بعد قرنين ونصف تقريبا من إختراع الطباعة. يعطي معجم اوكسفورد الانكليزي عام ١٧١٢ كتاريخ لبداية مهنة المحرر (editor)، بوصفه الشخص (الذي يهيئ للطبع عملا أدبيا كتبه مؤلف آخر)، وهو مصطلح إستخدمه جوزيف اديسون في الاسبكتاتور لتعيين شخص يعمل على مادة كان مؤلفها أما أنجزها أو تركها ناقصة. ربما هذا كان المعنى الذي في ذهن وليام هازليت، الذي قصد اعادة توكيد مسؤولية الكاتب الوحيدة على النص، عندما لاحظ، (إنه من المستحيل تماما إقناع محرر بأنه لاشيء). المحرر، المفهوم بصفته (شخص يعمل مع المؤلف على <صياغة> عمل روائي)، لم يدخل التاريخ حتى وقت متأخر، في العقود الأولى من القرن العشرين. قبل ذاك كان هناك فقط اشارات منثورة عن نصيحة تحريرية: ايراسموس يقترح على توماس مور قراءة «يوتوبيا»، تشارلز ديكنز، كمحرر في مجلة هاوز ووردز، ينصح ويلكي كولنز بحبكة، الى آخره.

للعثور على محرر ناضج في المعنى المعاصر كان علينا الانتظار حتى سنوات العشرينات، حين ظهرت في نيويورك الشخصية التي هي الآن اسطورة: ماكسويل بيركنز، محرر أف سكوت فتزجيرالد، ارنست همينغواي، ارسكين كالدويل، وتوماس وولف. بناء على كل ماورد، كان بيكنز محررا سخيا، متحمسا بإحترام لما كان يعتقده مقاصد المؤلف - رغم أن دافعه السامري منعنا من معرفة ما كانت تبدو عليه مخطوطات توماس وولف قبل أن يختزلها الى شكل قابل للنشر. مع بيركنز، يكتسب المحرر إحتراما ومرتبة قديس حامي. (يمكن أن يقول البعض أن القديس الحامي للمحررين لا بد أن يكون السلّاب الاغريقي بروكروستس، الذي كان

يضع ضحاياه على سرير من حديد ويبسط أجسادهم عليه ويقطع الأجزاء المتدلية حتى يناسبوا بالضبط حجم السرير).

للقارئ العادي، المهمة الدقيقة لأي محرر هي شيء غامض. في كرّاسة صغيرة بتوقيع أقلام مختلفة، «المؤلف والمحرر: دليل عمل» (١٩٨٣)، حاول ريك آرشبولد، محرر كندي متميز يعمل بالقطعة، الشرح: (للمحررين عدة وظائف)، يكتب، (تتفاوت في العدد وفقا لحجم وتعقيد دار النشر. يمكنهم تضمين حقوق مكتسبة في مشروع نشر كتاب؛ بيع حقوق اضافية؛ تطوير خطط للتشجيع والتسويق؛ كتابة نسخة لأغلفة الكتب؛ ... الاشراف على الانتاج؛ وتصحيح البروفات الطباعية. و، بالطبع، التحرير). هذا لا يفيدنا كثيرا. لو تركت جانبا المناطق المتخصصة في النشر أمثال الكتب المدرسية، المجلات، والأدب غير الروائي التقني، ماذا يفعل المحررون بالضبط عندما يقولون أنهم <يحررون>؟

جزء واحد على الأقل من وظيفة المحرر، شيء يُـؤدَّى من قبل (محرر مخطوطة أو مادة معدَّة للطبع)، يخصّ ببساطة مراجعة الوقائع، التهجئة، النحو، المسايرة مع الاسلوب المفضل لدار النشر في استعمال النقط والفواصل، الخ، وطرح أسئلة منطقية: هل أنتَ مدرك بأن شخصيتك هي في سن الخامسة عشرة على الصفحة ٢١ وثمانية عشرة على الصفحة ٣٤؟ أي كان مقدار الأجر الذي يتقاضاه المحرر، فهو من المحتمل غير كافٍ لمكافأة كل هذه المراجعة والمراجعة الاضافية غير المحمودة.

مع هذا، حتى هذه الناحية من العمل في التحرير، مهما بدت ضرورية، تنطوي على إحتمالية أذى. الكاتب الذي يعرف أن نصّه سيُعايَن من قبل محرر ربما يرى من الملائم ترك التناغم الأدّق دون عناية، لأن المحرر سيحاول في أي حال أن يناغم النص لما يبدو مناسبا لأذنه الحِرَفية. توماس

وولـف، وهو خاضع لتحريـر بيركنز، كان يرمي ببساطـة مخطوطته على الأرضـ حين ينتهي منها، لكاتب الآلة الطابعة كي يجمعها وللمحرر كي يقطـع ويلصق. تدريجيا يجازف الكاتـب لا برؤية نفسه حاملا عمله الى مـكان لا يمكنه الذهاب أبعد منـه (لا منهيا نصّه بل <هاجرا> له، حسب عبـارة بول فالـيري الشجاعة) بقدر ما يـرى نفسه حامـلا نصّه الى عتبة صف مدرسي لا غير حيث سيفحص المعلم الهجاء والنحو.

تحريـر المخطوطـة (copyediting)[١٦٣]، إذن، هـو جـزء مقبول من وظيفـة المحرر. في نقطة معينة مـن التاريخ، ربما حتى قبل زمن ماكسويل بيركنز، تجـاوز المحرر الأسئلـة النقدية حول التهجئـة الى الأسئلة النقدية حول المعنى، وبدأ يرتاب بمعنى الفراشات. على نحو خفي، بات مضمون الأدب الروائي من مسؤولية المحرر.

في كتاب «حديث المحررين عن التحرير: نظرة من الداخل عمّا يفعله المحـرر بالفعل» (جمعه جيرالد غروسـ)، المحرر، بائع الكتب، والمؤلف ويليـام تراغ، كان له هـذا القول حول ما يجعل المحـرر محررا: (المحرر، العامل الكفوء للكتب يجب أن يقرأ. كان يجب أن يقرأ منذ بداية طفولته. قراءتـه يجب أن لا تنقطع. التوق الى المـادة المطبوعة هو شيء بايولوجي، ضـرورة فكرية عميقة؛ الحاجـة يجب أن تكون في الجينـات). بإختصار يجب ان يكون المحرر قارئا.

هـذا صحيح تماما. على المحرر أن يأخذ هذه الوظيفة على عاتقه أو لا يحـرر على الاطلاق. لكـن هل يمكن لأي شخص أن يقـرأ دون أن تغلبه ميولـه الشخصية؟ لأنـه من أجل تسويـغ التطفّل على نصـ بكر لمؤلف،

(١٦٣) تحرير نصّ جاهز للطباعة بمراجعة محتوياته ودقته فقط. [أوكسفورد]

علـى المحرر بالتأكيد أن لا يكون فيليكسـس تشاكل الذي يبتهج بالنهايات السعيـدة أو دولوريس لاكريموسـس التي تفضل أن تكـون نهاياتها مريرة. يجب أن يكـون المحرر قارئـا افلاطونيا؛ يجب ان يجسّـد <القارئية>؛ يجب أن يكون قارئا بوضع خطين تحت هذه الكلمة.

مـع ذلك، أيمكن حقا لقارئ مثالي أن يساعد الكاتب؟ كما يعرف كل قـارئ، الأدب هو فعل تقاسم المسؤوليـة. ومع هذا افتراض أن هذا الفعل التبـادلي يتيح لنا معرفة الهـدف الذي وضعه الكاتـب لنفسه، هدف هو في أغلـب الأحـوال غير مكشوف حتى للكاتب، هـو أما افتراض ساذج أو متعجـرف علـى نحو أحمق. لا يمكـن إعادة صياغة نصـ مؤلف آخر فالكتاب هو ما هو عليه. سواء أكان الكاتب بلغ ما قصده، أو كان يعرف مـا يريد بلوغه، بغض النظر عمّا يظهر بـين دفتي الكتاب، هو غموض لا يستطيـع أحـد، ولا حتى الكاتب، الاجابة عليه. السـؤال غير ملائم تماما لأن الـثراء والغموض هما، كما أعتقد، الانجـازان الحقيقيان للأدب. (أنا لا أقول أن هذا غير موجود في كتابي)، يعترف الروائي والشاعر الايطالي شيـزاري بافيزي في ردّ على ناقد أشار الى ثيمـة ميتافيزيقية في عمله. (انا فقط أقول أنني لم أضعه هناك).

عندمـا يحـاول المحررون تخمـين <قصـد> مؤلف (ذلـك المفهوم البلاغـي المخترَع من قبل سانت توماس الاكويني في القرن الثالث عشر)، عندمـا يسألون المؤلف عن معنى مقاطع معينة أو عن السبب وراء أحداث معينـة، فإنهم يفترضون أن عملا من الأدب يمكـن أن يُختزَل الى مجموعة من قواعـد أو يُفسَّر في خلاصة وقائع أساسيـة. هذا الحث، هذه التمارين المختزِلـة هي فعلا تهديـد، لأن الكاتب يمكن (كما فعـل فيندلي) أن يبالي ويقلـب التوازن الدقيق لابداعه. أكبر عمـرا، أكثر تجربة، أقل خوفا من أن ينفـر ناشريه، تمرّد فيندلي في النهاية: في عام ١٩٨٦ عدّل «بلاء الفراشة»،

حاذفـا التفسير، ونُشِرت النسخـة الجديدة (لا هي أفضـل ولا أسوأ، هي ببساطة النسخة الأصلية) في فايكنغ بنغوين.

التهديـد، علـى كل حال، هو ليس عالميـا. التحرير المفهـوم بوصفه <بحـث عن مقاصـد المؤلـف> يُمارَس بشـكل حصري تقريبـا في العالم الانكلوساكسـوني، وأقل في المملكة المتحدة منـه في امريكا الشمالية. في بقيـة العالم، على الجملة، التحرير يعني فقط تحريـر النسخة، وظيفة النشر، وحتـى هذه يتم القيام بها بإحتراس يجعل المئات من المحررين في شيكاغو وتورنتـو يفتشون عن مِهَن أكـثر تحديا. عَمِلتُ في دور نشر في الارجنتين، اسبانيا، فرنسا، ايطاليا، وتاهيتي، وزرت دور نشر في البرازيل، اورغواي، اليابـان، المانيا، والسويد. ولا في أي مكان آخـر ثمة وظيفة تطفلية كالتي يصفها محررونـا الامريكيـون الشماليون، ومع هذا بقيـت آداب الاقطار الأخرى، حسب ما أعرف جيدا، قائمة على نحو بارع جدا.

لماذا امريـكا الشمالية هي منبت المحرريـن؟ أفترضُ أن الجواب يكمن في الصناعـة المركنتيلية للمجتمع الامريكـي. لأن الكتب يجب ان تكون بضاعة قابلة للبيع. الخبراء يجب أن يُستخدَموا لضمان أن تكون المنتجات مربحـة تجاريا. في أسوأ حالاتها تنتج هذه المهمـة الموحّدة روايات غرامية لسوق كبير، في أفضل حالاتها تعيد تشكيل توماس وولف حسب الحجم. في امريـكا اللاتينية، حيث بالكاد تجلب الكتب نقودا، يُترك للكاتب حرية العمـل مع أداته ويمكـن لرواية أن تمتد الى أي طول من دون تعرضها لمقص التحرير.

لسـوء الحظ، بـدأ التأثـير الامريكي يأخـذ مديات واسعـة. في المانيا،

اسبانيـا، وفرنسا، على سبيل المثال، الـ directeur de collection [١٦٤]، الـذي كان حتى الآن يختار ببساطة الكتب التي يتمنى أن تُنشر، صار الآن يجلس مع الكتّاب ويناقش أعمالهم الجارية. أحيانا يتمسك الكاتب بموقفه ويرفض التظاهر بالتعاون. لكن القليل منهم يملـك أما الشجاعة أو الرمية الموفقـة لغراهام غريـن، الذي، حين اقـترح ناشره الامريكـي تغيير عنوان روايتـه «رحلات مع عمتي»، أجاب ببرقية مـن ست كلمات: (تغيير ناشر أسهل من تغيير عنوان). في بعض الحالات، كان الكتّاب يسعون وراء هذا النوع من الوسائل المحترفة، سائلين محررا أن يروّق حرفتهم. تكون النتيجة تعاونـا فريـدا. تعليقا علـى الحالة التي ربمـا تُعَد الأكثر شهـرة للتحرير في الشعر الحديث، حين أعاد ازرا باوند العمل على «الأرض اليباب» لتي أس اليـوت، لا حظ بورخس أن (كلا الإسمـان يجب أن يظهرا على الصفحة الصغـيرة. اذا سمـح مؤلف لشخص آخر بتغيير نصّـه، فهو لا يعود مؤلف ذاك النص – هو واحد من المؤلفين، وتعاونهما يجب أن يكون معترفا به).

بـين العديد من الأبيـات التي شطبها باوند (الشطـب الذي وافق عليه اليوت)، والتي هي الآن غائبة عن الديوان الى الأبد، هي هذه:

شيء نعرف أنه لا بد أن يكون فجرا –

ظلمة مغايرة، تتهدّل فوق السحب،

خط، خط أبيض، خط أبيض طويل،

جدار، حاجز، صوبه سرنا.

«الأرض اليباب»، المنشور بعـد تحرير باوند، كان يدعـى <القصيدة الأعظـم في اللغة الانكليزية>، ومع هذا أنا أفتقد تلك الأبيات وأتساءل إن

(١٦٤) <مدير المجموعة> (بالفرنسية في الأصل).

كان اليوت سيتركها في الديوان لو لم تكن عرضة لتدخل باوند.

بالطبـع، في كل مـكان في العـا لم الانكلوساكسوني أو غـيره، يعرض الكتّـاب عملهـم قبل أن يُنشر (رغـم أن نابوكوف يجادل بـان ذلك يشبه عرضـ عيّنـات من بصاقـك). جماعة من القـرّاء غير المحترفـين – والدة المؤلـف، جار، صديـق، زوج أو زوجة – يمارسون طقسـ المعاينة الأولى ويقدمـون حفنـة من الشكوك أو المديح عن ما يمكـن للمؤلف من اختياره أو لم يتفكّـر فيه. هذا الكورسـ المتناقض هو ليس صـوت السلطة وطبقة الموظفـين الناصحـين بالتنقيح. كان جـون شتاينبك يعرضـ على زوجته كل فصـل جديد منجز بشـرط أن يكون تعليقها الوحيد هـو: (هذا رائع، عزيزي!)

المحـرر المحترف، من ناحية أخرى، حتى الأكثر حذقا وتفهما (وكنت محظوظـا بالعمل مـع عدد صغير منهم) يلوّن آراءه بلـون من سلطة ببساطة بسبـب منصبه. الفرق بـين المحرر المأجور وشخص قريـب منا هو الفرق بين طبيب يقترح جراحة فصّية وعمة مخلصة تنصح بقدح من شاي مركز.

تُـروى دائما قصـة عن كيف حَلُم كولريدج بـ <قبلاي خان> خاص به في لحظـات ثُمَل من المورفين، وعن كيف، عنـد اليقظة، جلس ليكتب حلمـه فقوطـع (من قبـل شخص من بورلـوك في موعد عمـل)، وبذلك فقـدَ الى الأبد خاتمة تلـك القصيدة الاستثنائية. أشخاصـ من بورلوك هم مستخدمون محترفون من قبل دور النشر في العا لم الانكلوساكسوني. بضعة منهم حكماء ويطرحون أسئلة تساعد على الكتابة؛ بضعة آخرين يذهلون؛ بضعة يماحكـون على ثقة المؤلف بالنفس السريعة الـزوال؛ بضعة يدمرون العمـل بإبداع متوسط. الجميع يتدخل، وهذا الفكر الملزم مع نص شخص آخر هو الذي أرتاب فيه.

من دون محررين من المحتمل سيكــون لدينا نصوصا مفككة، متنافرة، تكراريــة وحتــى بغيضة، مــلأى بشخصيات عيونها خضــر في يوم وسود في اليــوم التــالي (مثل مدام بوفــاري)؛ مفعمــة بالأخطــاء التاريخية، مثل كورتيز الشجاع مكتشفا المحيط الهادي (كما قي سونيتة كيتس)، متخمة بالاييــزودات المربوطة على نحو قبيح (كمــا في « دون كيخوته »)؛ بنهاية مرقّعــة (كمــا في « هاملــت ») أو بدايــة مرقّعــة (كما في «الــدكان القديم الغريــب»). لكن مــع المحررين – الحضور الدائــم، والآن المتعذر اجتنابه، للمحررين الذين من دون مقولتهم <nihil obstat>(١٦٥) من الصعب على كتاب أن يُنشر – ربما كنّا نفتقد شيئا جديدا على نحو خرافي، شيئا متوهجا كمــا العنقاء وفريــداً، شيئا عصّيا على الوصف لأنه لم يكــن وُلِد بعد، وإن كان وُلِد، سوف لن يسمح بمساهمين سريين في ابداعه.

(١٦٥) <لا توجد مشكلة>، باللاتينية في الأصل.

# تحية تقدير الى اينوش سوامس

في الأخير قال الدّودو[166]: (الجميع فاز وكلّ يجب أن ينال جائزة).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣**

في ٣ حزيران ١٩٩٧، اجتمعت مجموعة من عشاق الأدب في صالة القراءة في المكتبة البريطانية في لندن للترحيب باينوش سوامس، الشاعر. وربما كما كان متوقعاً، هو لم يتجسّد. ما حفز المجتمعون كان هذا: قبل قرن من الزمن، كان سوامس، الذي باع ثلاث نسخ فقط من ديوانه «Fungoids» [«فطريات»]، عقد اتفاقا مع الشيطان. في مقابل روحه الطموح، طلب أن يُسمح له بزيارة صالة القراءة بعد مئة سنة من ذلك ليرى كيف قيّمه الأخلاف. لسوء حظ سوامس، لم يقيّمه الأخلاف بتاتا؛ مجرد أنهم تجاهلوه. لم يكن ثمة سجل عن عمله في الفهرست الضخم للمكتبة، وفي تاريخ الأدب لفترته كانت الاشارة الوحيدة لإسمه في ملاحظة وصفته بشخصية خيالية، إخترعها الفكاهي الانكليزي ماكس بيربوم. يمكن الافتراض فحسب أنه بالنسبة لقرّائه المستقبليين حتى شبحه لم يكن مرئياً. وبالقدر نفسه ثمرات طموحه.

يتخذ الطموح الأدبي هيئات شتى، ومنها الشخصية الماكرة التي ترهب بائعي الكتب والمعروفة بـ<المؤلف القلِق>. متنكرا بذكاء كزبون

(١٦٦) طائر منقرض من فصيلة الحمام لكنه أكبر من الديك الرومي. [المورد]

عادي، يطوف المؤلف القلق في أرجاء محل بيع الكتب بحثا عن كتبه هو، موبخـا البائعين لأنهم لا يملكونها في المخـزن أو معيدا ترتيب الرفوف كي تكون أكثر بروزا. أحيانـا، يشتري المؤلف القلق نسخة أو نسختين من كتابـه، بإيمان ساذج بأنـه حيث تقود الاثنتان تتبـع الأخرى. محفَّزا بواسطـة خرافات كهذه، في عـام ١٩٩٩، لم يشـتر المراسل الصحفي الحائـز على جائزة بوليتزر ديفيد فايس مجرد بضع نسخ بل تقريبا عشرين ألف نسخة من كتابه الجديد «المكتب والخُلّد». ربما يُنظر الى هذه الحركة بوصفهـا تطرّفا في القلق عند المؤلـف، لكن فايس لم يشتر الكتب لمتعته الخاصـة. إمعاناً في الخطأ، قـرر أن يقاسم عمله مع الناس كلهم، عارضا نسخا بتوقيع المؤلف علـى موقعه الشخصي في الانترنت. سلوك فايس (المعقّد بستراتيجة مالية متاهية تتضمن حسومات ضخمة وشحن مجاني مـن موقع بيع الكتب أونلاين بارنيس آنـد نوبل، محققة عوائد ضخمة، وفائـدة الأسعار الخاصة لبائعي الكتب مـن أجل كتب جديدة وعناوين سريعة البيع) يستحق وقفة تفكير.

برغـم ظهـور الكتاب علـى قائمـة أفضل الكتـب مبيعـا لصحيفة النيويـورك تايمز لبضعة أيام قبل انهمـاك فايس في الشحن، فإن العشرين ألـف نسخة حفزت بلا شك ظهوره علـى قوائم أخرى. حين سئل عن سلوكه، صـرّح فايس: (هـدفي كان تصعيـد الادراك بكتاب «المكتب والخلد»).

لم يكـن ديفيـد فايس أول مؤلـف يخترع ستراتيجيـات لجعل كتابه مقـروء. يبـدو أن مصطلـح best seller [الأفضـل مبيعـا] أُبتكِر عام ١٨٨٩ في صحيفـة تصـدر في كانسـاس سيتي، لكن المثـال بلا ريب إمتـدت جـذوره في عقلنا قبـل آلاف السنين: في القـرن الأول تفاخر الشاعر مارتيال بأن روما كلها متيّمة بكتابه، رغم أننا لا نعرف أي طرق

إستخدم هو لجعل (على حد قولـه) (القرّاء يترنمون بالقصائد ويشتروها ليخزنوها). أقرب الى زمننا، رَفَعَ والت ويتمان من منزلة ديوانه «أوراق العشب» بالنقد الحماسي الـذي كتبه بنفسه. أعلن جورج سيمنون عن روايتـه البوليسية الجديدة بجلوسه في واجهة محـل وهو يكتبها على آلة كاتبـة. من أجل مبلغ ضخم من المـال، وعدت فاي ويلدون بأن تضمّن الإسـم التجاري <بولغـاري> في آخر رواياتها. دسّ الشاب خورخه لويـس بورخس نسخا مـن واحد من كتبـه الأولى في جيوب معاطف الصحفيـين المعلّقة في غرفة الانتظار في الجريدة. في ١٩١٣، كتب دي أتشـ لورانس الى ادوراد وليام غارنيـت: (لو أن «هاملت» و»أوديب» نُشِرا، لما باعا أكثر من ١٠٠ نسخة، الا اذا كان لهما مروَّجا جيدا).

مع هذا، مقارنة مع نشْر فايـس، تبدو تلك الستراتيجيات الترويجية أشبـه بمناوشات صغيرة، معيبة أقل منها مسلية ومسلية أكثر منها موثرة. في وقـت لا يعـود فيه الناشـرون متحمسين لكتب فن توليـد النساء بل مـدراء مسؤولـين عن شـركات داخل شـركات، مجبرين علـى المنافسة تحت نفسـ السقف في سبيل الانتشار والربـح؛ عندما لا يعود الكتّاب (مع استثناءات بينتشونية)[١٦٧] معزولـين ومخربشين سريين متأثرين بربة الالهـام بل بالأحرى شخصيـات تتسكع في أرجاء البـلاد مالئة المكان بدردشـات الظهيرة التلفزيونية ويشبهـون فتيات محلات المانيكان وهنّ يقدمـن خدماتهن؛ عندما لا تصبح كتب كثيرة جـدا (كما أراد كافكا) (الفأسـ الذي يحطم البحر المتجمد داخلنـا) بل بالأحرى كتب مبتذلة عميقـة التجمّد (مثل «المكتـب والخلد») معدّة في مكتـب وكيل أدبي

(١٦٧) نسبة الى توماس بينتشون، روائي امريكي ولد عام ١٩٣٧. وهو مؤلف محيِّر ينأى بنفسه عن الأضواء بينما عمله يهجر التقاليد الروائية السائدة.

لتستجيب للتلهف الشائع بين الناس - في وقت كهذا، لماذا نفاجأ بأن تكون (ستراتيجية التسويق المبدع) (كما يدعوها فايس) مخصصة للكتب؟

في الماضي، كان الكتّاب أحيانا يحتفظون بجمجمة مبتسمة على مكاتبهم لتذكّرهم بأن المكافأة الوحيدة عن جهودهم هي القبر. في زمننا، الميمنتو موري [تذكار الموت] للكاتب هو ليس جمجمة بل شاشة مضيئة تتيح للكتّاب أن يروا، على واحدة من القوائم العديدة لأفضل الكتب مبيعا، أنهم أيضا يقاسمون قدر سوامس المسكين، إسمهم غائب على نحو مواظب من التفقدات(١٦٨) للأشخاص المنتخبين.

مع ذلك، ثمة استثناءات لهذا القدر السائد. في عام ٢٠٠٠، مساقا بشعور من إحسان إن لم يكن من فكاهة، قرر شخص يدعى جيف بيزوس المدير التنفيذي لموقع أمازون دوت كوم، المبادرة بإنقاذ كل اولئك الكتّاب المهمَلين على نحو يائس. بفضل حركة يمكن أن توصف فقط بكونها ديمقراطية حقيقية، لم تعد الآن قوائم الامازون دوت كوم للأفضل مبيعا محددة بعشرين إسماً بل تدخّر بدلا من ذلك ثلاثة ملايين عنوان حسب الأفضل مبيعا - رقم متواضع أملاه فقط عدد العناوين التي تخزنها الذاكرة السخية للامازون دوت كوم.

بفضل التكنولوجيا الجديدة، أمسى الميمنتو موري للكتّاب صندوق غرور. تَنشُر كتابا واحدا، فيفترض منطقيا أنك بين الثلاثة ملايين في قائمة الامازون، وما أن تطبع عنوانه على الموقع حتي يظهر بسرعة! أنت تُمنَح نفس المنزلة الأولى التي لكتابك بين نظرائه. فكرْ بضحكة الساخر

---

(١٦٨) المناداة على الأسماء (في الصفوف المدرسية مثلا) لمعرفة المتغيبين.

الراضيــة (التي تشبه ضحكة آخر مسافــر يلحق بآخر مركب إنقاذ على التايتانيــك) التي للمؤلف صاحب التسلســل رقم ٣٠٠٠٠٠٠ مزدريا بها بأمثال سوامس، الغائبين عن قائمة الثلاثة ملايين.

القوانــين التــي تحــدد أي مــن المؤلفــين هم <داخــل> القائمــة وأي <خــارج>، مــا تزال أغــرب من الصدفــة، ومنذ العــام ١٨٩٥، عندما ظهــرت أول قائمة أفضــل مبيعات على صفحات مجلــة البوكمان، تنجح الكتــب لأسباب من الواضح أن حتى الشيطان نفسه لا يمكنه سبر غورها. بالطبــع، إن كان كل ماتتمنى أن يكون إسمك في الأضواء، فهنالك طرق تدبّــر لك هذا الرضا المتواضع. على سبيل المثال، إطلب من كل واحد من أصدقائك أن يشتري، في نفس الظهيرة، نسخة من كتابك، فمن المحتمل أن يومضــ إسمك، لساعــة رائعة من الزمن، في المنزلــة الأولى على قائمة الامــازون دوت كوم. لكن بالنسبة لاولئك غير الراغبين بإتخاذ خطوات كهــذه، فمــن المفيد التصفّح خــلال الأسمــاء المدخّرة في قوائــم السنتين الماضيتين فقط. مــع بضعة استثنائات، من هم هؤلاء الناس؟ من هم هؤلاء الأوزيماندياسيــون[١٦٩] الذيــن بيعت كتبهــم المنسية تماما بمــا يقدّر بمئات الألوف، وكانــوا محسوبين بين الممجدين من قبــل مصنفي قوائم الأفضل مبيعا، ومن ثم إختفوا دون أثر؟

لكننا نحن، القــرّاء،لا الممثلين الطارئين أمثال فايســ وبيزوس، الذين هــم المفارقة. عندما كان ســام غولدواين يتفاوض مع جــورج برنارد شو حــول بيع حقوق واحدة من مسرحيات المؤلف الشهيرة، عبّر القطب عن

(١٦٩) نسبة الى أوزماندياس (Ozymandias)، هي عنوان قصيدة للشاعر بيرسي شيللي نُشرت عام ١٨١٨، وتشير الكلمة الى الإسم الآخر لفرعون مصر رمسيس الثاني.

دهشته للأجر المطلوب. أجاب شو، (المسألة، مستر غولدواين، هي أنكم مهتمون بالفن، بينمــا أنا أهتم بالنقود). مثل غولدواين، نحن نطالب بأن يخضع كل شيء نفعله لربح مالي، ومع ذلك يروقنا التفكير بان النشاطات الفكرية هي حرّة من هموم مادية كهذه؛ نحن نتفق على أن الكتب يجب أن تُشــترى وتبــاع ويُفرَض عليها ضرائــب مثل أي سلعــة صناعية، ومع ذلـك نحن نشعر بالإهانة حين تكــون تكتيكاتنا التجارية القذرة مخصصة للنثر والشعر؛ نحن شديــدو الحماسة للإعجاب بآخر قوائم الأفضل مبيعا ونتحــدث عن <صلاحية كتاب> لكننا بخيبــة أمل نجد ان معظم الكتب هــي ليست أكــثر خلودا من بيضة. برغم جهود بيزوســ، ساغا فايس هي حكايــة منذرة كان مغزاها مدخّرا قبل سنوات عديدة من قبل ايلير بيلوك: (عندما أموت، اتمنى أن يقــال عني: / <خطاياه كانت فاحشة، لكن كتبه مقروءة.>)

ربمــا من الاجحاف السؤال عمّا يعني كل هــذا الإحصاء. القوائم هي أشيــاء مبهجة بحد ذاتها، هي جوهــر الشعر (كما لاحظ دبليو أتش أودن مرّة)، ومــن الدناءة الإنكار على مؤلف «فطريــات» متعة تقديم نفسه في حفلــة عشاء مع (هلو، أنا مؤلف من الأفضل مبيعا رقم ٢٩٩٩٩٩٩. بيع من كتابي سبع نسخ!)

لكن ربما أن غروراً صغيراً هو طبيعة ضرورية في المساعي الأدبية. (سبع نسخ)، يتفكّر بطل توماس لوف بيكوك في رواية «كابوس آبي» من بداية القرن التاسع عشر، (كانت بيعت. سبعة هو رقم صوفي، والفأل هو خير. دعني أعثر على السبعة مشترين لنسخي السبع، وسيصبحون الشمعدانات الذهبيــة السبعــة التي أنير بها عالمــي). في هذه الأيام، عندمــا يُعَدّ الجشع فضيلة، مَنْ سيجروْ على النزاع مع طموح متواضع كهذا؟

# يونس والحوت

(أنت لا تعرفين كيف يُحضّر كعك المرآة)، لا حظ أحادي القرن. (قلبيه أولا، وإقطعيه بعد ذلك).

«عَبْر المرآة» الفصل ٧

مــن كل الأنبياء المزمجرين والنائحين الــذي سكنوا العهد القديم، اعتقد أن لا أحد منهم غريب كما النبي المعروف بيونس. أنا أحب يونس. عندي ولع بيونس، رغم سمعته بعد وفاته بوصفه متعهد الحظ السيء. اعتقد أنني أعرف لماذا يكون الناس مربكين في حضرته. أعتقد أن يونس كان عنده ما سُمّي في القرن التاسع عشر مزاج فنان. أعتقد أن يونس كان فنانا.

المــرّة الأولى التي سمعت فيها قصة يونس، كانت من عم والدي. كان يدّعــي العلم باليهودية، علمــا كنا نعتقد انه لا يتجاوز بضعــة آيات علّمنا إياها كــي نتذكرها في طقوس البار متزفا[١٧٠]. لكــن كان يمكنه أحيانا أن يــروي قصة جيدة، وإن لم تنظر بشكل أقرب الى اللعاب البارز في زاويتي فمــه، يمكن للتجربــة أن تكون مسلية تماما. سمعــت إسم يونس ذات يوم كنــت فيه عنيدا على نحو أحمق، رافضا عمل شيء طُلِب مني عمله للمرّة المئة. (مثل يونس تماما)، قال عم والدي، رافعا منديله الى فمه، بصق بقوة، ثم دسّ منديله عميقا في جيبه. (دائما لا، لا، لا. ماذا ستكون عندما تكبر؟

---

(١٧٠) الإحتفال ببلوغ صبي يهودي حسب الشريعة اليهودية، وتعني في العبرية: إبن الوصايا.

فوضوي؟) بالنسبة لعـم والدي، الذي كان دائما، برغم المذبحة المنظمة، يحسّ بإعجاب غريب بالقيصر، فـلا يوجد من هو أسـوأ من فوضوي، ربمـا بإستثنـاء الصحفي. قـال أن الصحفيين هم كلهم بيبنـغ توم ونوسي باركـر[١٧١]، وانـه اذا لم تكن ترغب بمعرفة ما يجـري في العا لم يمكنك أن تعـرف ذلك من أصدقائك في المقهـى. الأمر الذي كان هو يفعله كل يوم عدا، بالطبع، أيام السبت.

مـن المحتمل أن قصة يونـس كانت كُتِبت في وقت ما من القرن الرابع أو الخامـس قبـل الميلاد. كتـاب يونس هو الأقصر في الكتـاب المقدّس - والأغـرب. يروي كيف كان النبي يونس مدعوا من الله أن يذهب وينادي على مدينة نينوى، التي صعدت أخبار شرورها الى آذان السماء. لكن يونس يرفض لأنـه عرف أنه من خـلال كلمته ستتوب نينـوى وسيصفح الرب عنهـم، وهكذا يفلتون من العقاب الذي إعتقـد أنهم يستحقونه. للهرب بعيـدا من وجـه الرب، نزل يونـس في سفينة مبحـرة الى ترشيش. ثارت عاصفة هوجاء، فصرخ الملاحون بيأس، ويونس، الذي أدرك بطريقة ما أنه كان السبب في هـذا الاهتياج المناخي، طلب ان يلقوه الى البحر كي يهدأ الموج. حملـوا يونس وألقوه في البحر، فوقف البحـر عن هياجه، وإبتلع يونس حوت عظيم، كان الرب أعّده لذلك. هناك، في جوف الحوت بقي يونـس ثلاثة أيام وثلاث ليال، في اليوم الرابع سبّب الرب للحوت العظيم أن يتقيـأ النبي على أرض جافة و، مـرّة أخرى، أمر الرب يونس بالذهاب الى نينوى والحديث مـع أهلها. مستسلما لإرادة الرب، أطاع يونس هذه

(١٧١) يشير الإسم الأول الى الشخص البصّاص (خاصة الذي يراقب الناس وهم يخلعون ملابسهم أو منهمكين في نشاط جنسي)؛ يشير الإسم الثاني الى الشخص الفضولي أكثر مما ينبغي. [أو كسفورد]

المرة. بلغ الخبر ملـك نينوى، فتاب على الفور، ونجت مدينة نينوى. لكن ذلك ساء يونس، فخـرج غاضبا الى الصحراء شرقي المدينة، ونصب هناك نوعـا من سقيفة وجلس منتظـرا، حتى يرى ما يصيب نينوى التائبة. فأعّد الـرب الإله نبتة لتظلل عليـه فتحميه من الشمس. عـبّر يونس عن عرفانه بالجميل للهبة الإلهية لكن، في الصباح التالي، أعّد الله دودة فأصابت النبتة فيبسـت. ضربت الشمـس والريح يونس بقسـوة، وكاد يغمي عليه فقال للـرب خـير لي أن أموت من أن أحيا. عندئذ تحـدث الله الى يونس وقال: (أيحـق لك أن تغضب من أجل نبتة؟ أشفقـت أنت على نبتة بسيطة، أفلا أشفـق أنا على هؤلاء الناس الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم، فضلا عن بهائم كثيرة؟) وبهذا السؤال المجاب، ينتهي كتاب يونس.

أنا مفتون بأسباب رفض يونس النطق بالوحي الإلهي في نينوى. فكرة أن يونـس سيبتعد عن أداء الدور الموحى إلهياً لأنه كان يعرف أن جمهوره سيتوب وبذلك سيُغفَر له هي فكرة لا بد أن تبدو غير مفهومة لأي شخص سـوى لفنان. كان يونس يعرف أن مجتمع نينوى تعامل بطريقة واحدة من طريقتـين مع فنانيـه: أما أنـه رأى إتهاما في عمل الفنان فـلام الفنان على الشـرور التي أدانها المجتمع أو أنـه إستوعب عمل الفنان لأن الفن، مقيّما بالدنانـير ومعمـول ببراعة، يمكـن أن يكون لـه دورا تزيينيـا مبهجا. في ظروف كهذه، كما عرف يونس، ما من فنان يمكن أن يفوز. لو مُنِح الخيار بين خلق إتهام أو تزيين، فمن المحتمل أن يونس كان سيفضّل الاتهام. مثل أغلب الفنانين، ما كان يريده يونس حقا هو إثارة قلوب مستمعيه الواهنة، تحريـك مشاعرهم، إيقاظ شيء فيهم هو معـروف لديهم بإبهام ومع هذا هـو غامض تماما، تعكـير أحلامهم وإزعاج ساعـات يقظتهم. ما لم يكن يريـده بالتأكيد، تحت أي ظرف، هو توبتهم. أن يجعل المستمعين يقولون لأنفسهم ببساطة، (كل خطايانا غُفِرت وتم نسيانها، دعونا ندفن الماضي،

**دعونـا لا نتحدث عن الظلم والحاجـة الى الثواب والعقاب، عن حصصنا في برامج التعليم والصحة، عن ضرائبنا غير المتساوية وبطالتنا، عن خططنا المالية التي أفقرت الملايين؛ دعـوا المستغِلين يصافحون المستغَلين، ودعونا ننتقـل الى معالجة الأمور العادية وكسب المزيد مـن المال) - لا، هذا شيء مـا كان يونس يريده البتـة. نادين غوردمر، التي لم يسمـع يونس بإسمها أبـدا، قالت أنه يمكن أن لا يكون ثمة قـدر أسوأ لكاتب من قدر أن <لا> يكون ملعونا في مجتمع فاسد. لم يكن يونس يرغب أن يعاني من ذاك القدر الباطل.**

الأهـم من كل شـيء، كان يونس واعيا بالحـرب النامية في نينوى بين السياسيـين والفنانين، حرب شعر يونس فيها أن كل جهود الفنانين (بعيدا عـن الجهود التـي يتطلبها فنهم) كانت في النهاية عبثيـة لأنها تقع في أرينا السياسيـين. كان واقعـا معروفا أن فنـاني نينوى (الذيـن لم يكلّوا أبدا في سعيهـم وراء فنهم الخاص بهم) سرعان ما أصبحـوا مرهقين من الصراع مـع البيروقراطيـين والمصارف، والأبطـال القليلون منهم الـذي واصلوا القتـال ضد وزراء الدولة الفاسدين والتابعـين الملكيين الخانعين ومصرفيي الاستثمـار كان ذلـك في مرّات كثيرة على حسـاب فنهم وسلامة عقلهم معـا. كان من الصعب جدا الذهاب الى مرسمـك أو ألواحك الطينية بعد يـوم مـن إجتماعات لجنـة وجلسات سمـا ع رسمية. إتّـكل بيروقراطيو نينـوى على هـذا، بالطبع، وواحد من أكثر تكتيكاتهـم أثرا كان التأخير: تأخير الموافقات، تأخير مساهمات الدعم، تأخير العقود، تأخير المواعيد، تأخـير الأجوبة الفورية. إن إنتظرت وقتـا كافيا، قالوا، أن غضب الفنانين سيتلاشـى، أو بالأحـرى سينقلـب بغموض الى غضب مبـد ع: سيذهب الفنان فيكتب قصيدة أو ينحت نصبا أو يبتكر رقصة. وهذه الأشياء مثّلت خطـرا صغيرا للمصـارف والشركات الخاصـة. في الواقـع، كما يعرف

رجـال الأعمـال جيدا، أصبح هـذا الغضب الفني في مـرّات كثيرة سلعة قابلة للتسويق. (فكرْ)، غالبا مايقول النينويون، (كم سيُدفع اليوم لعمل من أعمـال الرسامينِ الذين كانوا في أيامهم لا يملكون حتى ثمن الصباغ، دع عنـك الطعام. فكرْ بأغاني الاحتجاج التي ألفها موسيقيون ماتوا في بيوت فقـيرة، وهي تُغنـى اليوم في مهرجانات قومية. بالنسبـة لفنان)، يضيفون بدراية، (شهرة بعد الموت هي جزاء كافٍ).

لكـن الانتصار الكبير لسياسيي نينـوى كان نجاحهم في جعل الفنانين يعملـون ضد أنفسهـم. هكذا كانت نينـوى مشْرَبة بفكـرة أن الغنى هو هدف المدينة وأن الفن، بما أنه غير منتج فوري للغنى، كان عملا أقل قيمة، وأن الفنانين صاروا يؤمنون بوجـوب الاعتماد على أنفسهم مالياً وانتاج فن مربح، والنَكْـف عن الفشل والافتقار الى الاعتراف، وفوق كل شيء، محاولـة إرضاء اولئك، الأثريـاء، في مناصب السلطة. إذن صار يُطلب من الفنانين البصريين انتاج أعمال أكـثر بهجة، ومن المؤلفين الموسيقيين كتابة موسيقى بألحان بسيطة، ومن الكتّاب تخيّل سيناريوهات أقل كآبة.

قبل زمـن طويل، في الفـترات الوجيزة التي كان فيهـا البيروقراطيون هاجعـون، مُنحـت معونـات مالية معينـة للقضايـا الفنية مـن قبل ملوك نينويـين رقيقي القلـوب أو خفيفي العقل. منذ ذلـك الحين، قام رسميون ذوو ضمـير حـيّ بإصلاح هذا الخطـأ المقصـود مشذبين بنشـاط المبالغ المخصصـة. ولا موظف رسمي، بالطبع، إعـترف بهذه التغيّرات في دعم الحكومـة للفنـون، ومع هذا كان وزيـر مالية نينوى قـادرا على تخفيض الدعـم الحقيقـي المخصص للفنون الى لا شـيء تقريبا، بينمـا في الوقت ذاته أعلن عن تصاعد حاصـل لنفس ذلك الدعم في السجلات الرسمية. كان هـذا يُنجَـز بإستخدام تقنيات معينـة مستعارة من الشعـراء النينويين (حيـث سرق السياسيـون بلباقة أدواتهم، في حين هـم يحتقرون الشعراء

الذين اخترعوهـا). الكناية أوالمجـاز المرسل، على سبيل المثـال، الوسيلة الاسلوبيـة التـي يستخدم بهـا الشاعر جزءً من شيء أو نعـت له ليشير الى الشـيء بمجموعه (<تاج> لكلمة <ملك>، مثـلا)، سمح لوزير التموين بقطـع الدعم المنفق على مشتريات مواد الفنـان. صار كل فنان يستلم من المدينة، مهما كانت حاجاته، فرشاة رسم رقم ٤ من شعر الجرذ، حيث أن <فرشاة> هي كناية، في مفردات رسميي الوزارة ، عن كامل (طاقم عدة الفنان). كانت الاستعارات، الأكثر شيوعا للأدوات الشعرية، تُستخدَم من اجل إحداث أعظم الأثر مـن قبل هؤلاء السحرة الماليين. في حالة واحدة شهـيرة، كان مبلغ من عشرة الآف دينار ذهبي وُضِعَ جانبا قبل زمن طويل لإسـكان الفنانين الكبار في السن. بإعـادة تعريفه الجِمال، المستخدمة في النقل العام، ببساطة بـ (مساكن مؤقتة)، إستطاع وزير المالية حساب كلفة صيانة الجِمال (التي كانت المدينة مسؤولة عنها) كجزء من المبلغ المخصص لإسـكان الفنانين، بمـا أن الفنانين الكبار في السـن كانو يستخدمون فعلا الجِمال العامة المدعومة ماليا للتنقّل من مكان الى آخر.

(الفنانـون الحقيقيون)، قال النينويـون، (ليس لهم سببا للشكوى. إن كانوا حقا بارعين فيما يفعلونه، فهم سيكسبون نقودا مهما كانت الشروط الاجتماعية. إنهم الآخرون، التجريبيون الأدعياء، المنغمسون في ذواتهم، الأنبيـاء، الذين لا يكسبون فلسا واحـدا وينتحبون على حالهم. وبشكل مماثل،مصـرفي لا يعرف كيف يجني ربحا سيكون ضائعا، وبيروقراطي لا يـدرك الحاجة الى عرقلة الأشياء سيكون بلا وظيفـة. هذا هو قانون البقاء على قيد الحياة. نينوى هي مجتمع ينظر الى المستقبل).

هـذه حقيقـة: في نينوى حفنـة من الفنانـين (الكثير منهـم نصّابون) يحيون حياة جيدة. أحَب مجتمع نينوى أن يكافئ قلّة من صانعي منتجات يستهلكهـا هو. مـا كان غير مُدرَك، بالطبع، هـو أن الأغلبية الواسعة من

الفنانـين أتاحت مساعيهـم وبهارجهم وفشلهم لنجاحـات الآخرين أن تـبرز. لم يكـن على مجتمع نينـوى دعم أي شـيء لا يعجبـه أو لا يفهمه. الحقيقـة كانت أن هذه الأغلبيـة الواسعة من الفنانـين ستواصل نشاطها، بالطبـع، رغم العقبات لأنها ببساطة لا تستطيع غير ذلك، فالرب والروح القدس يحفزانهـا ليلة بعد أخرى. هم واصلوا الكتابـة والرسم والتأليف الموسيقي والرقص بأي وسيلة أتيحت لهم. (مثل كل العاملين الآخرين في المجتمع)، قال النينويون.

يُـروى أن أول مرة سمـع فيها يونس بهذه النقطـة المميزة من الحكمة النينوية، إستجمع شجاعته النبوية ووقف في الميدان العام لنينوى وخاطب النـاس. (الفنـان)، حـاول يونس أن يشـرح، (لا يشبـه أي عامل آخر في المجتمـع. الفنـان يتعامل مع الواقـع: واقع داخلي وخارجـي متحوّل الى رموز ملأى بالمعاني. اولئك الذيـن يتاجرون بالمال يتاجرون برموز خالية مـن المعنى. من الرائع التفكير بأن الواقع، العـالم الحقيقي، بالنسبة لآلاف وآلاف مـن سماسـرة الأسهم المالية النينويين يعني صعـود وهبوط الأرقام المتحوّلـة في مخيلتهـم الى ثروة – ثـروة توجد فقـط في مخيلتهم. لا خيال كاتـب، لا واقـع افتراضي لفنان يمكنـه أبدا أن يطمـح الى جعل الجمهور يؤمـن بخيال مثل ذاك الذي لسماسرة بورصة. الرجال والنساء الناضجين الذيـن لن يفكروا ولو للحظة واحدة بوجـود أحادي القرن، حتى كرمز، سيقبلـون، كواقـع ثابت، بأنهم يملكـون أسهما في جِمـال الأمة، وبتلك الثقة هم سعداء ومطمئنين). وبوقت بلوغ يونس نهاية هذا المقطع، كانت الساحة العامة مهجورة.

لـكل هـذه الأسباب، قرر يونـس الهرب من نينوى ومـن الرب معا، ونـزل في سفينـة قاصـدة ترشيشـ. الآن، كان كل ملاحـو السفينة التي حملـت يونس رجالا من يافا، ميناء لا يبعد كثيرا غن نينوى، مركز حدود

لامبراطورية نينوى. كانت نينوى، كما فهمنا مما سبق، مجتمع مسلوب العقل بالجشع. لا الطموح، الذي هو حافز خلّاق، وهو الشيء الذي يمتلكه كل الفنانين، بل الحافز العقيم للتكديس من أجل التكديس. يافا، مع ذلك، كانت لعقود كثيرة مكانا سُمِح فيه للأنبياء بقدر مقبول من الحرية. قَبِلَ أهل يافا التدفق السنوي لرجال ملتحين، مغبرّين ونساء شعثاوات الشعر، وحشيات العيون، بدرجة معينة من التعاطف، بما أن ظهورهم دبّر ليافا دعاية مجانية فحين يعودون الى مدنهم كانوا غالبا ما يشيرون الى يافا بتعابير ودية. أيضا، جلب الفصل المتواتر للتبشير زواراً فضوليين شهيرين الى يافا، ولا إشتكى أصحاب الخانات والأنزال من مطالب نزلائهم.

لكن عندما كانت الأزمان صعبة في نينوى وتسرّبت المصاعب الاقتصادية في المدينة الى المدينة الصغيرة يافا، عندما تدنت أرباح الأعمال وأُجبِر الأثرياء اليافويين على بيع واحدة من مركباتهم المزيّنة ذات الستة أحصنة أو إغلاق واحد أو إثنين من معاملهم النجدية، صار ظهور الفنانين المبشرين مستهجنا بصراحة. بدت أيام التسامح والكرم النزوي لمواطني يافا الآن تبذيرا أثيما، وشعر الكثير منهم أن الفنانين الذين جاءوا الى جنتهم الصغيرة الجذابة لم يطالبوا بشيء بتاتا وأحسّوا بالعرفان بالجميل لأي شيء نالوه: عرفان بالجميل عندما أقاموا في أكثر المباني رثاثة في يافا، عرفان بالجميل عندما أُنكِر عليهم أدوات العمل الملائمة، عرفان بالجميل عندما سُمِح لهم بتمويل مشاريعهم الجديدة بأنفسهم. حين أجبِروا على الانتقال من غرفهم كي تأوي الضيوف القادمين من بابل، قيل للفنانين أن عليهم أن يتذكّروا أنه شيء مشرّف لهم، كفنانين، الاضطجاع تحت النجوم مكسوين بجلود الماعز النتنة تماما مثل الأنبياء الشهيرين والشعراء في أيام ماقبل الطوفان.

ومع هذا، حتى أثناء تلك الأزمان الصعبة، إحتفظ أغلب اليافويين

بإعـزاز مخلص للأنبياء، قريب الى حد ما بالعاطفـة التي نكنها للحيوانات الأليفـة كبيرة السن التي عاشت معنا منـذ طفولتنا، وحاولوا بطرق مختلفة أن يقدمـوا لهم المأوى حتى عندما كانت الأحوال غير جيدة، وحاولوا أن لا يؤذوا حساسيتهم الفنيـة بالتعامل بشكل فظ معهم. وهكذا كان الحال حـين هبّت العاصفـة وقاذفت الأمواج السفينة من يافـا، أحسّ الملاحون اليافويـون بالإضطراب، وترددوا قبل لوم يونـس، ضيفهم الفنان. وهم راغبـون عن أخذ أي اجراءات قاسية، حاولـوا الصلاة الى أربابهم، الذين يعرفـون كيف يأمروا السماوات والبحـار - لكن من دون نتيجة ظاهرة. في الواقـع، زادت العاصفـة هياجا، كما لو كان لـدى الأرباب اليافويين شيئا آخر يفكرون فيه وأمسـوا مزعوجين من مطالب الملاحين المنتحبين. حينئـذ توجه الملاحون الى يونس (الـذي كان في عنبر السفينة، نائما ملء جفونـه عـن ما يحدث، كمـا هو دأب الفنانـين غالبا) وأيقظـوه وسألوه النصح. حتى عندما قال لهـم يونس، بنبرة كبرياء فني، أن العاصفة كانت بسببه، تردد الملاحون برميه من السفينة. أية ريح هوجاء يمكن لفنان واحد مهـزول الجسم أن يثيرها؟ الى أي مدى يمكن لنبـي واحد بائس أن يجعل البحـر العميق، المعتم غاضبـا؟ لكن العاصفة باتت أكـثر سوءً، وعصفت الريح خلال حبال الأشرعـة، وصرّت وصرخت ألواح الخشب إذ ضربتها الأمـواج، وفي النهاية، واحد إثـر آخر، تذكّر الملاحـون الحقائق البدهية النبويـة القديمة، التي تعلموها في يافا على ركبـة جداتهم: أن كل الفنانين كانوا، على الجملة، طفيليين أحرار، وأن كل ما كان يفعله يونس وأصنافه طـوال اليوم هو تأليـف القصائد التـي يتذمّرون فيها من هـذا وينوحون علـى ذاك، ويتفوهون بعبـارات مهددة حول أكثر النقائص براءةً. ولماذا ينبغي على مجتمع، فيه الجشع هو القوة الدافعة، دعم شخص لا يساهم في تكديـس الثروة؟ بناء عليه، كما شرح واحد من الملاحين لرفاقه، لا تلوموا

أنفسكم على الملاحة السيئة، إقبلوا ببساطة <mea culpa> يونس وإرموا إبن الزنا الى الماء. هو لن يقاوم. في الواقع، كان هو على وشك أن يسألهم ذلك.

الآن، حتى لو راجع يونس فكره، وجادل بأنه ربما أي سفينة، سفينة فخمة، تستطيع في الواقع مع بضعة مبشرين حكماء يؤدون دور المرساة أن تبقى ثابتة، فإن الملاحون كانوا تعلموا من عشرة طويلة مع السياسيين النينويين حيلة إعطاء الأذن الطرشاء لتحذيرات الفنانين. منطلقين في خط متعرّج في طريقهم عبْر محيطات العالم بحثا عن اراضي جديدة ليقيموا عليها تجارة حرّة ومربحة، افترض الملاحون أنه مهما يمكن أن يقول أو يفعل فنان، فإن ثقل المال سيوفر دائما مرساة أكثر ثباتا من أي حكمة فنية.

عندما رموا يونس من السفينة وبات البحر ساكنا، خرّ الملاجون على ركبهم وشكروا الرب، إله يونس. لا أحد يمتعه أن يُتقاذف هنا وهناك في مركب مهتز، وحيث أن الاهتزاز توقف حالما اصطدم يونس بالماء، استنتج الملاحون فورا أنه حقا كان الملام وأن فعلهم مبرّر تماما. هؤلاء البحّارة من الواضح أنهم لم يكونوا يتمتعون بتعليم كلاسيكي أو بموهبة التنبؤ، والا كانوا عرفوا أن حجة إبادة الفنان كان دائما حجة مقنعة، في الأزمان القديمة كما في القرون التي تلت، كانوا عرفوا أن ثمة دافعا قديما، جاريا عبْر مؤسسات كل مجتمع بشري، لإجتناب ذلك المخلوق المضايِق الذي يواصل مساعيه لتغيير عقائدنا، الصخرة التي يحلو لنا أن نؤمن أننا واقفون عليها. بالنسبة لافلاطون، الفنان الحقيقي هو رجل الدولة، الشخص الذي يشكّل الدولة طبقا لنموذج إلهي من <العدل والجمال>. الفنان العادي، من جانب آخر، الكاتب أو الرسام، لا يعكس هذا الواقع الفاضل بل ينتج بالمقابل مجرد خيالات، غير ملائمة لتعليم الشباب. هذه الفكرة، التي تقول ان الفن يكون نافعا فقط اذا خدم الدولة، كانت متبناة بحماسة من قبل

سلسلة متوالية من انظمة حكم مختلفة: الامبراطور اوغسطوس نفى الشاعر اوفيد بسبب شيء كتبه الشاعر جعل اوغسطوس يشعر أنه تهديد مبطّن. الكنيسة أدانت الفنانين الذين يصرفون إيمان الناس عن العقيدة المقدسة. في عصر النهضة، كان الفنانون يُشترون ويُباعون كالمحظيات، وفي القرن التاسع عشر كانو مختزَلين (على الأقل في مخيلة الناس) الى مخلوقات تسكن العِلّية وتموت من السوداوية والسلّ. دبج فلوبير الرؤية البورجوازية للقرن التاسع عشر عن الفنان في كتابه «معجم الكليشيهات»: (الفنانون: جميعهم مهرّجين، يطرون أنانيتهم. مدهوشون بواقع أنهم يتزيّون مثل أي شخص آخر. يكسبون مبالغا خرافية لكنهم يبذرونها حتى آخر فلس. غالبا ما يُدعوَن على العشاء في أحسن البيوتات. جميع الفنانات النساء هنّ ساقطات). في زمننا، أصدر أخلاف الملاحين اليافويين فتوى ضد سلمان رشدي وشنقوا كن سارو- ويوا في نيجيريا. شعارهم في ما يتصل بالفنانين هو الشعار الذي صاغه موظف الهجرة الكندي المسؤول عن استقبال اللاجئين اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية: (لا أحد هو كثير جدا).

إذن رُمي يونس في البحر وإبتلعه حوت كبير. الحياة في ظلمة البطن الناعم للحوت لم تكن في الحقيقية بذلك السوء. أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث، مهددا بإهتزازات الكائنات الطافية وسمك الروبيان السيئة الهضم، كان ليونس وقتا للتأمل. وكان هذا ترفا نادر ما يتوفر لفنان. في بطن الحوت لم تكن ثمة مواعيد أخيرة لإنجاز عمل، لا فواتير بقّال يجب دفعها، لا حفاضات طفل يجب غسلها، لا عشاءات يجب طهيها، لا نزاعات عائلية يجب أن لا تمتد أطول من لحن ملائم ليكمّل السونيتة، لا مدراء مصارف يجب أن يُتوسلوا، لا نقّادٍ يُعَضّ على النواجذ بسببهم. إذن أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث فكر يونس وصلى ونام وحلم. وعندما إستيقظ، وجد نفسه مُتقيَئاً على أرض جافة و<الصوت> النقّاق

للــرب يدعوه ثانية: (قم إذهــب الى نينوى، المدينة العظيمــة، وناد بما أقوله لــك. لا يهم كيــف يستجيبون. كل فنان بحاجــة الى جمهور. فأنت مدين لهم بعملك).

هــذه المرة فعل يونس ما أمر به الــرب. كان تحلى بدرجة معينة من الثقة وهــو في بطن الحــوت المظلم باهمية هذه المهنة، وشعــر بأنه مساق ليعرض فنــه في نينــوى. لكنه ما أن بــدأ بتأدية وصلته، ما أن نطــق بخمس كلمات مــن نصّه النبــوي، حتى خرّ ملــك نينوى علــى ركبتيه وتــاب، وشقّ أهل نينــوى أثوابهــم وتابوا، وحتــى ماشية نينــوى جأرت بعــالي الصوت كي تُظهِـر أنها، أيضا، تابــت. لَبِس الملك، الناس، والماشيــة في نينوى مُسُوحاً وجلســوا على الرماد، وأقنــع واحدهــم الآخر بان يصفــح وينسى الماضي، وغنّى النينويــون سوية مقاطعا مــن «نشيد الــوداع»[١٧٢]، وإنتحبوا تائبين الى الــرب في الأعــالي. وبرؤيته هــذا العرض من التوبــة المتسم بالصخب، سحب الــرب تهديده للناســ والماشيــة في نينوى. ويونــس، بالطبع، كان غاضبا - الأمر الذي كان عم والدي سيدعوه <الروح الفوضوية> المتمردة داخل يونس - ورحل متجهما الى الصحراء بعيدا عن المدينة المغفور لها.

كمــا قلنــا، اعدَّ الله نبتة لتنمــو من تربة قاحلة كي تظلــل على يونس من الحــرارة، وأن هذه الايماءة المحسنة من الرب جعلت يونس ممتنا ثانية، فأذبل الله النبتة عائدة الى الــتراب ووجد يونس نفسه يصطلي بحرّ الشمس ثانية. نحــن لا نعرف إن كانــت حيلة الرب مع النبتة - وضعها أولا هناك لتحمي يونــس مــن الشمس، ومن ثم قتلهــا - هي درس مقصود منــه إقناع يونس

---

(١٧٢) هو نشيد عالمي عنوانه باللغة السكوتلاندية هو « Auld Lang Syne»، يعود تاريخه الى القرن ١٨ حين نظمه الشاعر روبرت برنز. يؤدى النشيد في مناسبات الفراق وبلحن عالمي موحد وترجم الى جل اللغات.

بالنوايـا الحسنة للرب. ربما رأى يونس في الإيماءة إستعارة عن الدعم الذي مُنِح اليه في البدء ثم أُخِذ منه بعد حسم حصص مجلس نينوى للفنون – إيماءة تركتـه ينقلـي بلا حماية في حرّ الظهـيرة. أفترض أنـه أدرك أن في الأزمان الصعبـة – في الأزمـان التي يكون فيها الفقراء أكثر فقـرا والأغنياء نادرا ما يقـون كثـيرا في فئـة المليون دولار لضرائـب الدخل – لا يشغـل الله نفسه بالسـؤال عن الميزة الفنية. بكونـه مؤلفا هو نفسه، كان للرب بلا شك شيئا مـن العطف على حالة يونس: راغب بالوقت كـي يعمل على أفكاره دون الهم بقـوت يومه؛ راغب بظهور نبوءاته على قائمـة الأفضل مبيعا لصحيفة نينـوى تايمز ومـع ذلك غير راغب أن يُخلَط إسمه مـع مؤلفي الآثار الأدبية التكسبيـة والقصص المستـدرّة للدموع؛ راغـب بإثارة الحشـود بكلماته القاسيـة، لكن بإثارتهم للتمـرد لا للخضوع؛ راغب لنينوى أن تنظر عميقا في روحهـا وتدرك أن قوتها، حكمتها، حياتها نفسها لا تكمن في أكداس النقـود النامية يوميـا كالاهرامات على مكاتب الماليين بـل في عمل فنانيها وكلمـات شعرائها، وفي الغضب الخيالي لأنبيائهـا، الذين كان شغلهم إبقاء المركـب مهتزة من أجل إبقاء المواطنين يقظـين. كل هذا أدركه الرب، كما أدرك غضب يونس، لأنه ليس من المستحيل تخيّل أن الله نفسه يتعلم أحيانا من فنانينه.

مـع ذلك، رغم أن الله يسعه أن يستدرّ المـاء من الصخر ويسبّب لشعب نينـوى التوبة، فهو ما يزال لا يستطيع أن يجعلهم يفكّروا. الماشية، العاجزة عـن التفكير، يمكن أن يرحمها. لكن في حديثه الى يونس حديث خالق الى خالق، حديث فنان الى فنان، ماذا كان على الله أن يفعله مع ناس كانوا، كما قال هو بسخرية إلهية، (لا يعرفون يمينهم من شمالهم).

على هذا، كما أتصوّر، أومأ يونس برأسه موافقا بصمت.

# اسطور طيور الدّودو

(ربما)، قال الدّودو، (أفضل طريقة لشرحه هي أن تفعله).

**« مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣**

قــرأت في صحيفة لوموند ليوم ٢٣ آذار ٢٠٠٧ أن فرانسيس ايزمار، رئيــس دار النشــر التجاريــة البــان ميشيل، أعلــن، في السالــون دي ليفر الباريســي، أن (هناك الكثير من الناشرين الصغار)، وهم (يركمون رفوف محلاتنــا لبيع الكتب). الذي اضاف عليــه انتوان غاليمار، رئيس دار النشر الموقّــرة التي تحمل إسمه، قائلا أن الناشرين الصغار (مسؤولون عن الانتاج الفائضــ من الكتب). هذان التعليقان المثــيران ذكّراني باسطورة موريتانية قديمة:

قبل زمــن طويــل، إكتشفت طيور عاجــزة عن الطــيران وذات شهية عظيمة، على جزيرة كانت أرضا لأعشاش عصافير محلية صغيرة، يقطينات ناميــة الى حجم ضخم. مبتهجة بمنظر وليمــة عملاقة، بنت طيور الدودو طوفا صغيرا وعبرت المضيق الذي يفصلها عن الجزيرة. هناك، أولمت على اليقطينات لأيــام (إذ كانت حقا ضخمة، ومحشوة جــدا وحلوة المذاق)، تطــأ بلامبالاة على الثمر والحبــوب، الرقيقة جدا علــى مناقيرها الكبيرة، وكانت متروكة للعاصفير الصغــيرة، التي زرعت، بصبر وأناة، بعضا منها في الأرض وحملت أخرى الى أعشاشها لإطعام أفراخها. بعد أسابيع قليلة فقط، لم تبق يقطينة واحدة على الأرض، فقررت طيور الدودو العودة الى

منازلها. بالكاد قادرة على السير بعد ما أكلته سحبت بطونها المنتفخة على الطوف ودفعته الى البحر. بعد دقائق قليلة، بدأت كميات المياه تترقرق على السطح. (أعتقد أننا أكلنا الكثير جدا من اليقطينات)، قال واحد من طيور الدودو الأصغر سنا بصوت مرتعد. (أخشى أننا في سبيلنا الى الغرق). لوّح الطير الأكبر سنا بريشة غاضبة الى قمة السارية حيث إستقرّ عصفور صغير حاملا حبة حمراء في منقاره. (ذاك هو المجرم)، صرخ الدودو. (إنه ثقيل جدا على الطوف. ما من مجال يكفينا جميعا. تخلصوا منه في الحال!) فبدأ الجميع بالقفز على الطوف لإخافة العصفور كي يطير بعيدا وهو يسمع كل هذه الضجة، طار العصفور صوب اليابسة، وغرق الطوف في الماء الحافل بسمك القرش.

وهكذا انقرضت طيور الدودو.

# الجزء السابع
# جريمة وعقاب

(هاهو رسول الملك. إنه الآن في السجن، يقضي عقوبته: وحتى أن المحكمة لا تبدأ الا في الاربعاء القادم: وبالطبع تأتي الجريمة في الآخر).
(ماذا لو أنه لم يَرتكب الجريمة؟) قالت آليس.
(سيكون ذلك أفضل، أليس كذلك؟) قالت الملكة.

«عبْر المرآة» الفصل ٥



# في الذاكرة

(ومع هذا تعلّمت لغات قديمة على يد معلم. كان عجوزا سيء الطبع، ذاك المعلم).
(أنا لم أتعلّم على يده أبدا)، قالت السلحفاة الزائفة متأوهة. (كان يعلّم الضحك والأسى، كما قيل دائما).
(كذلك فعل، كذلك فعل)، قال الغِرْفين[١٧٣]، متأوها بدوره؛ وأخفى كلا المخلوقان وجهيهما في أيديهما.

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩**

أين البداية؟

تقريبا كل يوم أحد تقريبا، من عام ١٩٦٣ الى ١٩٦٧، لم أكن أتغدّى في منزل والديّ بل في بيت الروائية مارتا لينش. كانت والدة واحد من زملائي في المدرسة، انريكه، وكانت تقيم في ضاحية سكنية في بوينس آيرس، في فيلا كبيرة بسطح من القرميد الأحمر وحديقة أزهار. كان انريكه إكتشف أنني أطمح أن أكون كاتبا، فعرض عليّ أن يري والدته بعضا من قصصي. وافقت. بعد اسبوع سلّمني انريكه رسالة. أتذكّر الورق الأزرق، الكتابة المائلة، التوقيع الكبير، الصعب، لكن أكثر ما أتذكّره هو الكرم الغامر لتلك الصفحات القليلة والتحذير في نهايتها: (ولدي)، كتبت، (تهانيّ. وأنا أشفق عليك أكثر مما يمكنك تصوره). شخص آخر فقط، معلم الاسبانية في المدرسة، كان قال لي أن الأدب يمكن أن يكون

(١٧٣) حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد. [المورد]

مهمـا جدا. مع الرسالة كانت دعوة على الغداء في يوم الأحد التالي. كنت في الخامسة عشرة من عمري.

لم أكـن قـرأت رواية مارتا الأولى، وصف شبـه سيريذاتي عن همومها السياسيـة والحبّية مع واحد مـن الرؤساء المدنيين القليلـين الذي جاءوا الى السلطـة بعد تجريد بيرون. كان الكتاب نال أهم جائزة أدبية وأكسبها نوعا مـن شهرة جعلت الصحفيين يتصلون طالبين رأيها حول حرب فيتنام وعن طول التنورات الصيفية وعن وجهها الكبير الحسّي، الحا لم بعينيه الواسعتين اللتين تبدوان دائما نصف مغلقتين، الظاهر بين يوم وآخر في مجلة أو جريدة.

وهكـذا، كل يـوم أحد، قبل الغـداء، كنا نجلس أنا ومارتـا على أريكة كبـيرة مزهرة و، بصوت ربوي كنت أظنه لهاث إثارة، كانت تتحدث عن الكتب. بعـد الغداء، كنا أنـا، انريكه، وبضعة آخريـن - ريكي، استيللا، توليـو - نجلس حـول طاولة في العِلّيّة ونناقـش السياسة، وصوت الرولنغ ستـون المتذمر في الخلفيـة. كان ريكي صديقي المقرّب، لكـن انريكه هو الصديق الذي كنا نحسده لأن له صديقة ثابتة، استيللا، التي كانت حينذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من العمر، والتي تزوجها في النهاية.

كانت السياسة بالنسبة لنا، أيام المراهقة، جزءً من الحياة اليومية. في عام ١٩٥٥ كان أبي معتقلا من قبل الحكم العسكري الذي أطاح ببيرون، وإذ كان انقلاب يتبـع آخر كنا معتادين على منظر الدبابات دائرة في الشوارع في طريقنـا الى المدرسـة. كان الرؤسـاء يأتون ويذهبـون، ويُستبدل مدراء المدارس طبقا لإنتمائهم الحزبـي، وبحلول وقت بلوغنـا المدرسة الثانوية كانت التقلبات السياسية علمتنا أن المادة المسماة <التعليم المدني> - كورْس إلزامي يُعلّم في المدارس عن النظام الديمقراطي - كانت خيالا مسلّيا.

المدرسـة الثانويـة التـي كنا نـداوم فيها أنـا وانريكه كانـت كوليجيو

ناسيونـال دي بوينسـ آيرسـ. في السنة التـي دخلت فيهـا المدرسة، عام ١٩٦١، قرر موظف عبقري من وزارة التعليم أن يتم اختبار برنامج تجريبي فيهـا. الكورسـات، بدلا من أن يتـم التعليم فيها على يـد مدرّسي مدرسة ثانويـة عاديين، ستكون على أيدي أساتذة جامعيـين، الكثير منهم كتّاب، علمـاء، وشعراء وكذلك نقّـاد ومؤرخين. كان لهؤلاء الحق (الذي كان في الواقـع مُشجَّع عليه) في تعليمنا نواحٍ متخصصة جدا من موضوعهم. هذا يعني أنه بجانب اكتسابنا نظرة عامة على، لنقل، الأدب الاسباني، سنقضي السنة كلها دارسين بتفصيل كبير كتاب واحد لا غير. كنّا محظوظين للغاية: كنّـا نُمنح معلومات جوهرية، وكنا نتعلم كيـف نتأمل في التفاصيل، منهج إستطعنـا فيما بعد أن نطبقـه على العالم بصورة عامة وعلـى بلدنا المعذّب بوجه خاص. كانت مناقشة السياسة من المتعذر إجتنابها. لا واحد منّا فكّر بأن دراستنا توقفت عند نهاية كتاب مدرسي.

كنـت أشرت الى أنه قبل تشجيع مارتا لينشـ، كان شخص آخر قال لي أن الأدب هـو نشاط جدّي. شرح والدانـا لنا أن المساعي الفنية لم تكن حقا مهنا فعالـة. الرياضـة كانت مفيدة للجسـد، وقليل من القراءة، كمـا براسو[١٧٤]، يمنـح المرء ألقاً في الحياة، لكن المواضيع الحقيقيـة كانت الرياضيات، الفيزياء، الكيميـاء، وعند الضرورة التاريخ والجغرافية. اللغة الاسبانية كانت متكتلة مع الموسيقى والفنون البصرية. لأنني أحببت الكتب (التي جمعتها بهوى البخيل) أحسسـت بالذنب الذي يشعر به امرؤ أحبَّ فتاة عجيبة الخلقة. ريكي، الذي قَبِل عَوَجي بشهامة صديق حقيقي، كان يهديني دائما كتبا بمناسبة ميلادي. ثم ذات سنة، في أول يوم من الدراسة، دخل أستاذ جديد الى الصف.

---

(١٧٤) براسو، منتوج شهير عالميا هو ملمّع معادن مصمم لإزالة اللطخات من النحاس، الكروم، والفولاذ الصامد.

سأدعوه ريفادافيا. لم يكن يشبه بأي شيء الأساتذة الآخرين في سنوات مدرستي الثانوية، أمثال اختصاصي النهضة الاسبانية الذي عرّفني على «دون كيخوته». سار ريفادافيا داخلا الصف، قائلا بصوت لا يُسمع طابت ظهيرتكم، لم يخبرنا عن طبيعة الكورْس أو ما نتوقعه منه، ثم فتح كتابا وشرع يقرأ شيئا بدا كالتالي: (أمام الباب وقف البوّاب للحراسة. جاء الى هذا البواب رجلا من الريف يلتمس الإذن بالدخول الى <المحاكمة>. لكن البواب قال أنه لا يستطيع منحه حق الدخول في تلك اللحظة.).. لم نكن سمعنا عن كافكا، ولا كنا نعرف شيئا عن حكايات رمزية، لكن في تلك الظهيرة كانت مسارب فيضان الأدب مفتوحة أمامنا. قرأ لنا ريفادافيا كافكا، كورتازار، رامبو، كويفيدو، اكوتاغوا؛ ذاكرا ما كان يكتبه النقّاد الجدد ومستشهدا بمقاطع من والتر بنجامين وموريس ميرلو- بونتي وموريس بلانشو؛ محفزاً لنا على رؤية فيلم «توم جونز» رغم أنه كان مصنّفا لفئة ١٨ عام فما فوق؛ راويا لنا حول سماعه لوركا يتلو قصائده ذات يوم في بوينس آيرس (بصوت مفعم بالرمّان). لكن الأهم من كل شيء، علّمنا كيف نقرأ. لا أعرف إن كان جميعنا تعلّم، ربما لا، لكن الإصغاء الى ريفادافيا قادنا عبْر نصّ، عبْر علاقة بين الكلمات والذكريات، بين الأفكار والتجارب، ومشجعا لي، صوب عمر من الادمان على الصفحة المطبوعة التي لم أنجح أبدا أن أفطم نفسي عنها. الطريقة التي فكّرت بها، الطريقة التي أحسست بها، الشخص الذي كنته في العالم، وذلك الآخر، الشخص الأكثر كآبة الذي كنته وحدي بنفسي، وُلِدا في أغلب الأحوال في تلك الظهيرة الأولى التي قرأ فيها ريفادافيا على صفي.

ثم، في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، أسقط الحكومة المدنية انقلاب عسكري قاده الجنرال خوان كارلوس اونغانيا. طوّقت القوات العسكرية والدبابات

مقر الحكومة، الذي يبعد بضعة شوارع عن مدرستنا، وكان الرئيس ارتورو ايليـا، عجوز ضئيل (صوّره رسامو الكارتون بهيئة سلحفاة)، مطرودا الى الشـارع. أصـرّ انريكه على أن ننظـم مظاهرة. وقف العشـرات منّا على درجـات المدرسة منشديـن الشعارات، رافضين الدخـول الى الصفوف. إنضـمّ بضعة مدرسين الى الاضـراب. إندلع شجار. واحد مـن أصدقائنا كُسِر انفه في عراك مع مجموعة مناصرة للعسكر.

في هذه الأثنـاء، استمرت الاجتماعات في منـزل انريكه. كان ينضم الينـا أحيانـا الأخ الأصغر لستيلـلا، أحيانا يحضر انريكـه وريكي فقط. أصبحت أنا أقل اهتماما. في بعض أيام الأحد كنت أغادر بعد الغداء بعذر واهٍ. نشرت مارتا لينش عدة روايات أخرى. صارت وقتذاك واحدة من المؤلفـين الأفضل مبيعا في الارجنتين، لكنها كانت تتوق الى بعض النجاح في الخارج، في الولايات المتحدة، في فرنسا. وهذا لم يحدث أبدا.

بعـد التخـرّج، قضيت أشهـرا قليلة في جامعـة بوينس آيرسـ دارسا الأدب، لكن التقدم البطئ والمحاضرات التي يعوزها الخيال جعلتني مغثيا بالضجر. أشـكّ في أن ريفادافيا والنقّاد الذين عرّفنا عليهم أفسدوا متعتي بكورْس مباشر: بعـد أن رُوِيَ لي، بصوت ريفادافيا الهادر، عن مغامرات اوليسيسـ خلال قصـة لبورخس، «الخالد»، التي يكـون فيها هوميروس الـراوي، حيّـا عبْر كل العصـور، كان من الصعب الإصغـاء لساعات الى شخص آخر يحكي بنبرة رتيبة عن المشاكل النصّية في المخطوطات الأولى في «الاوديسـا». غادرت الى أوربا على سفينـة ايطالية في الشهور الأولى من عام ١٩٦٩.

خـلال الأربعة عشرة عامـا التالية كانـت الأرجنتيَن تُسلـخ حيّة. أي شخصـ عاش في الارجنتين أثناء تلك السنوات كان أمامه خيارين: أما أن

يقاتل ضد الديكتاتورية العسكريـة أو يسمح لها بالازدهار. خياري كان خيارا جبانا: قـررت أن لا أرجع. عذري (ليس هناك من أعذار) هو أنني لن أكون نافعـا ببندقية. أثناء رحلاتي الاوربية بقيـت أسمع، بالطبع، عن الأصدقاء الذين خلّفتهم ورائي.

كانت مدرستي معروفة دائمـا بنشاطاتها السياسية، وعبْر التاريخ جاء العديـد من السياسيين الارجنتينيين البارزين من نفس الصفوف التي كنت أجلسـ فيها. الآن، بـدا الأمـر وكأن الحكومة كانـت تستهدف بشكل خاص لا فقـط المدرسة بل زملائي. بدأت الأخبار تصل عنهم، شهرا بعد شهـر. صديقان (واحـد كان علّم نفسه العزف على الأوبـو وقدّم لنا أداء مرتجـلا في غرفتـه؛ الآخر، كان لاحـظ أن تلك الأداءات هـي (أكثر مللا مـن مراقصة شقيقتك)) قُتلا رميا بالرصاص في محطة بنزين خارج بوينس آيرسـ. صديقة أخرى، يبدو أن اسمهـا الآن إختفى معها، كانت صغيرة جـدا فبدت وكأنهـا في الثانية عشرة مـن العمر عندما إلتقيتهـا آخر مرة، عمرهـا ستة عشرة عاما، أطلِق عليها الرصاص في سجن عسكري. شقيق ستيلـلا، لا يكاد يبلغ الخامسـة عشرة، اختفى ذات ظهـيرة في طريقه الى دار السينمـا. سُلّمـت جثتـه، داخل كيس بريدي، علـى درج باب منزل والديـه، مشوّهـا بصورة شنيعة يـكاد لا يُتعرّف عليـه. انريكه، غادر الى اسبانيـا. ريكي، هرب الى البرازيل. مارتا لينشـ، انتحرت. أطلقت النار علـى نفسها في المطبخ أثناء مـا كان التاكسي ينتظرها خارجا ليأخذها الى مقابلة في محطة الاذاعة. الملاحظة التي تركتها تُقرأ ببساطة، (لا أقوى على تحمّل كل هذا بعد الآن).

قبـل بضعة سنوات وجدت نفسي في البرازيل في توقف في رحلة. في الارجنتـين، كان واحد من أخوتي إلتقى مصادفـة بوالدة ريكي، فاعطته عنـوان ريكي في الريو، فأرسلـه لي. اتصلت بـه. كان الآن متزوجا، وله

أطفال، ويدرّس الاقتصاد في الجامعة. واصلت محاولة فهم ما تغيّر فيه لأنه لم يبد متقدما في العمر، بل مختلف لا غير. أدركت أن كل شيء يفعله الآن كان بطيئا – كلامه، حركاته، الطريقة التي يتنقّل فيها. ترّهل قليلا؛ بدا أن القليل يستثيره.

جعل من البرازيل موطنه – زوجته وأطفاله، كانوا برازيليين – لكنه لم يزل بلدا أجنبيا. قال لي أنشأ عددٌ من اللاجئين في المنفى، كما يدعوه هو، <مجموعات ذكرى>. مجموعات الذكرى، كما شرحَ، كانت مسؤولة عن تسجيل الجرائم السياسية كي لا يبقى شيئا طي النسيان. كان لديهم قوائما باسماء الجلادين، الجواسيس، المخبرين. هيئة التحقيق في قضايا الـ <Desaparecidos>[١٧٥] في الارجنتين، التي شكّلها الرئيس آلفونسين عام ١٩٨٣ للتحقيق في مصير الآلاف الذين اختفوا أثناء الحكم الديكتاتوري العسكري، سجّلت فيما بعد شهادات الضحايا الناجين. احتفظت مجموعات الذكرى بسجلات عن المسؤولين عن الجرائم بأمل تقديمهم ذات يوم الى العدالة. أشكُ في أن بعضا من جزع ريكي كان مصدره واقع أنه تنبأ بنيجة المحاكمات التي وعد بها آلفونسين: بضعة أحكام، بضعة توبيخات رسمية، ومن ثم العفو العام الذي اعلنه الرئيس الجديد، كارلوس منعم، عام ١٩٩١.

كتبتُ كيف بدا أمر غير عادي أن أصدقاءنا، مدرستنا، كانوا هدفا للحكومة. قال ريكي أن العسكر كانوا يعتمدون على المعلومات. في داخل المدرسة كان هناك اولئك الذين يمدّون الجلادين بتفاصيل حول نشاطاتنا، بالأسماء، والعناوين، والأوصاف المميزة. وافقت قائلا أنه كان

---

(١٧٥) <المفقودين> (بالاسبانية في الأصل).

يوجد اولئك الذين يدعمون العسكر في العلن دائما، لكن كان ثمة مسافة مؤاتية بين التلويح براية مناصرة الجيش والتعاون الفعلي مع الجلادين.

ضحك ريكي وقال من الواضح أنني لا أملك فكرة عن آلية عمل تلك الأشياء. لم يكن الجيش يعتمد على مجموعة من فتيان رجعيين يتغنون بأشياء مثـل <الوطن، العائلة، الكنيسة>. كانـوا بحاجة الى ناس أذكياء، واسعي الحيلة. أمثـال ريفادافيا. قال ريكي أن مجموعته لديها برهان قوي على أن بروفيسور ريفادافيا كان لعدة سنوات يمرر للحكومة العسكرية معلومات مفصلـة عنّا نحن تلامذتـه. لا أسماء فحسب، بل ملاحظـات دقيقة عن الأشيـاء التي نحب والتي نكره، عن خلفيات عوائلنا ونشاطاتنا المدرسية. كان يعرفنا جميعا بشكل جيد جدا.

أفضـى إليّ ريكي بهذا قبـل سنوات قليلة، و لم أتوقـف عن التفكير به أبدا. أنا أعرف ان ريكي مصيب. في ذهني، هناك ثلاث خيارات:

- يمكننـي ان أقرر أن الشخص الـذي كان عظيم الأهمية في حياتي، الـذي أتاح لي بطريقة ما أن أكون مـا أنا عليه اليوم، الذي كان في الجوهر معلما منوّرا وملهما، كان في الواقع وحشا وأن كل شيء علّمني إياه، كل شيء شجعني على حبه، كان فاسدا.
- يمكنني أن أحاول تبرير أفعاله غير القابلة للتسويغ وأتجاهل واقع أنها قادت الى تعذيب وموت أصدقائي.
- يمكننـي ان أقبل أن ريفادافيا كان المعلم الجيد والمتعاون مع الجلادين في الوقت ذاته، وأتيح لهذين الوصفين أن يتجاورا، كتجاور الماء والنار.

لا أعرف أي من هذه القراءات هي الصائبة.

قبـل أن أودّعه، سألت ريكـي إن كان يعرف ما حـلّ بريفادافيا. أومأ برأسه وقال أن ريفادافيا ترك المدرسة وعَمِل في دار نشر صغيرة في بوينس

آيرس، وإنه كتب كتابات نقدية لواحدة من كبرى الصحف الارجنتينية.

حسب علمي، هو ما زال هناك.

# جواسيس الرب

(إنهم يسجلون أسماءهم)، همس الغريفين مجيبا، (خشية من نسيانها قبل نهاية المحاكمة).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١١**

كمــا تُعلِّمنا قراءاتنا، تاريخنا هو قصة ليل طويل من الظلم. المانيا هتلر، روسيــا ستالين، جنوب افريقيا الابارتهايد، رومانيــا تشاوشيسكو، صين ساحة تيانمين، امريكا السناتــور مكارثي، كوبا كاسترو، شيلي بينوشيت، باراغــواي، آخرون بلا نهاية شكّلــوا خريطة عصرنا. يبدو أن علينا العيش امــا داخل أو فقط على جانب مجتمعــات ديستوبية. نحن لسنا آمنين أبدا، حتــى في ديمقراطياتنا الصغــيرة. عندما أفكّر الى أي مدى يبدو أمرا صغيرا للمواطنــين الفرنسيــين المستقيمين السخريــة من قوافل الاطفــال اليهود المتجمعــين داخل شاحنــات، أو للكنديين المتحضريــن رمي الحجارة على نســاء وعجائــز في محمية أوكا عندمــا احتجّ السكان الأصليــون على بناء أرض ممهدة للغولف، أقول، إذن نحن لا نملك الحق بالشعور بالأمان.

الزخارف التي نزيّن بها مجتمعنا كي يبقى مجتمعا يجب أن تكون قوية، لكــن يجب أن تكون مرنة أيضا. ذاك الذي نمنعــه ونحرّفه أو ندينه يجب أن يبقــى مرئيــا أيضا، يجب أن يكون دائما أمــام أعيننا كي يمكننا كل يوم من حياتنــا إختيار أن لا ننقض الإلتزامات الاجتماعية. رعب الدكتاتورية هــو ليســ رعبا لاإنساني: هــو إنساني في العمق - وفي هــذا تكمن قوته.

(ثمة علاج في الطبيعة الانسانية ضد الاستبداد)، كتب ساموبل جونسون بتفاؤل، (ذلك سيبقينا آمنين تحت أي شكل من أشكال الحكم). ومع هذا أي نظام للحكم مبني على قوانين استبدادية، اغتصاب، تعذيب، عبودية يقع في متناول يد أي نظام ديمقراطي مزعوم.

لشيلي شعار غريب، <بالعقل أو بالقوة>. يمكن أن يُقرأ بطريقتين على الأقل: كتهديد متنمّر، بالتشديد على الجزء الثاني من المعادلة أو كإعتراف صريح بعدم استقرار أي نظام اجتماعي، تحت رحمة الرياح والتيارات (كما قال الشاعر المكسيكي امادو نيرفو) (بين تلاطم بحار القوة والعقل). نحن، في أغلب المجتمعات الغربية، نؤمن بأننا اخترنا العقل على القوة، ويمكننا حاليا الاعتماد على ذلك الايمان الراسخ. لكن لسنا أبدا أحرارا بالكامل من اغراء السلطة. في أحسن الأحوال، سيبقى مجتمعنا حيا بدعم من بضعة أفكار شائعة عن الانسانية والعدالة، ونبحر على نحو خطر، كما يعبّر شعارنا الكندي، <A mari usque ad mare>[١٧٦]، بين تينك البحرين الرمزيين.

صرّح أودن أن (الشعر لا يجعل شيئا يحدث). لا اعتقد ان هذا سيكون (ولا يُحتمل أنه كان). ما كلّ كتاب هو تجلّي، لكننا في مرّات كثيرة كنا نبحر على هدى صفحة نيّرة أو منارة بيت من الشعر. أي دَوْر للشعراء ورواة القصص في رحلتنا المحفوفة بالمخاطر قد لا يكون واضحا بشكل مباشر، لكن ربما في شكل معين من جواب يبرز تبعات دكتاتورية خاصة، كنت أتابعها عن قرب لأكثر من عقد لعين من حكمها.

لا أستطيع تذكّر اسمها (كاذبة هي وعود الذاكرة)،لكنها كانت في

---

(١٧٦) <من البحر الى البحر> (باللاتينية في الأصل)، وهو شعار كندا الوطني.

صف أدنى من صفــي في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس. تعرّفت عليها في السنة الثانية من الدراسة الثانوية، في واحدة من الرحلات القصيرة التي كان عرفاءنا المتحمسون ينظموها لنا والتي اكتشفنا خلالها فن نصب الخيام، مذاق القراءة حول نار المخيم، وغموض السياسة. ماذا كانت هذه السياســة بالضبط، أمر لم نتبينه تماما، ما عدا أنها أحيانا كانت ترجّع، على نحــو طنّان الى حد ما، صدى أفكارنا الضبابية عن الحرية والمساواة. قرأنا (أو حاولنــا أن نقرأ) كتبا غير مشوّقة عــن الاقتصاد والاجتماع والتاريخ، لكــن لمعظمنــا ظلــت <السياســة> كلمة نافعة حــددت حاجتنــا لرفاقية واحتقارنا للسطة. الأخيرة، تشمل مدير مدرستنا المحافظ؛ ملاكو الارض البعيدون للمناطق الواسعة من باتاغونيا (حيث، على تخوم جبال الانديز، ذهبنــا للتخييم وحيث، كمــا كنت أشرت في فصل سابــق، شاهدنا الأسر الفلاحية تحيا حياتها الخفية والتــي بالنسبة لنا لا تُصدَّق)؛ العسكر، الذين رأينا دباباتهــم في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، تقعقع على شوارع بوينس آيرس متقدّمــة، في واحدة من مواكب كثيرة كهــذه، صوب القصر الرئاسي في بــلازا مايو. كانت في السادسة عشــرة من العمر؛ في عام ١٩٦٩ غادرتُ بوينســ آيرس و لم أرها ثانية أبدا. كانــت صغيرة، كما أتذكّر، بشعر أسود مجعّد جعلته قصــيرا جدا. كان صوتها ناعمــا وواضحا، وهادئ، وكنت دائمــا أتعرّف علــى صوتهــا في الهاتف بعــد مقطع لفظــي واحد فقط. كانــت ترســم، لكن من دون إقتنــاع كثير. كانت جيــدة في الرياضيات. في ١٩٨٢، بعــد زمن قصير من حرب المالفيناس ونحو نهاية الدكتاتورية العسكريــة، عــدت الى بوينس آيرســ في زيارة عاجلة. سائــلا عن أخبار الأصدقــاء القدامــى، الذين مات واختفى الكثير منهــم في تلك السنوات الرهيبة، قيل لي أنهــا كانت بين المفقودين. كانت أُختطفت عند مغادرتها الجامعــة حيث كانت عضوة رسمية في اتحــاد الطلبة، لم يكن هناك سجل

عـن احتجازها، لكن شخصا ما مـن الواضح أنه رآهـا في الإل كامبيتو، واحـد من معسكرات الاعتقال العسكرية، في لحظـة خاطفة عندما أُزيل الغطاء الواقي لرأسها من أجل فحص طبي. كان من عادة الجيش الاحتفاظ بسجنائه مغطي الرؤوس كي لا يمكنهم فيما بعد التعرّف على جلاديهم.

في ٢٤ نيسـان ١٩٩٥، أجريـت لفكتـور آرمانـدو ايبانييز، عريف أرجنتيني كان خدم حارسا في الإل كامبيتو، مقابلة مع الصحيفة البيونس آيرسية لابرينسا. وفقـا لايبانييز، بين ألفين الى ثلاثة آلاف من المحجوزين هنـاك أُعدِم رجالا ونساءً وعجائز ومراهقـين على يد الجيش أثناء السنتين اللتـين قضاهما في الخدمة، من عـام ١٩٧٦ الى ١٩٧٨. حين كان يحين أجل السجناء، قال ايبانييـز للصحيفة، (كانوا يُحقَنون بمخدر قوي يدعى بانانوفـال، الـذي يربكهـم تماما لبضع ثـوانٍ. إنه يسبب شيئـا أشبه بنوبة قلبية [كانـت الحقن تترك السجناء أحياء لكن فاقـدي الوعي]. ثم يُرمون في البحـر. طرنا علـى ارتفاع واطئ. كانـت طائرات فانتـوم، من دون وثيقـة تسجيل. كان يمكننـي أحيانا رؤية أسماك كبـيرة جدا، مثل سمك القرش، تتبـع الطائرة. قال الربّان إنها سَمنت باللحم البشري. أدع الباقي لمخيلتكم)، قال ايبانييز. (تخيّلوا الأسوأ).

اعتراف ايبانييز كان الاعتراف <الرسمي> الثاني. قبل ذلك بأشهر، آمر ملازم بحري متقاعد، ادولفو فرانشيسكو شيلينغو، كان إعترف (أيضا في اللابرينسا) بنفس طريقة (التخلّص من السجناء). في رد فعل على اعترافه وصـف الرئيس كارلوس منعـم شيلينغ بـ <مجرم>، مذكّـرا الصحافة بأن الآمر كان متورطا بصفقة سيارت مشبوهة، وسأل كيف يمكن لكلمة لص أن تُحسَب حقيقةً. كذلك أمر البحرية بتجريد شيلينغو من رتبته.

منـذ انتخابـه عـام ١٩٨٩، كان منعـم يحـاول أن يضـع على الرف

كامل الشك حول ملومية الجيش لأثناء ما سُمّي بـ <الحرب القذرة> التي دمرت الارجنتين من عام ١٩٧٣ حتى ١٩٨٢، والتي قُتل خلالها أكثر من ثلاثين ألف شخص. غير راضٍ عن تحديد الموعد الأخير لإعداد ملف بالتهم الموجهة للجيش (الذي وضعه سلفه راوول آلفونسين في ٢٢ شباط ١٩٨٨)، قدّم منعم لأغلب العسكريين المتورطين في انتهاك حقوق الانسان غفرانا عاما. بعد عام واحد، قبل ثلاثة أيام من عيد الكريسماس، أصدر منعم عفوا عاما لكل المتورطين في الأحداث التي إستنزفت البلد لمدة تسع سنوات. وفقا لذلك، أُطلِق سراح الجنرال خورخه فيديلا (الذي أُعيد اعتقاله فيما بعد) والجنرال روبرتو فيولا، اللذيم كانا كلاهما معينا لرئاسة المجلس السياسي العسكري، من ١٩٧٦ الى ١٩٨١ بالنسبة للأول ولمدة عشرة أشهر من عام ١٩٨١ للثاني. في المصطلحات القانونية، لا يتضمن الغفران حكما بالبراءة بل تحرير من عقوبة فقط. العفو، من جهة أخرى (كالذي منحه الجيش نفسه في عام ١٩٨٢، والذي سُحِب رسميا من قبل آلفونسين)، هو، في الواقع وفي القصد، اعتراف بالبراءة التي تلغي أي ذنب. بعد تصريحات شيلينغو وايبانييز، توعّد الرئيس منعم الجيش بسحب عفو عام ١٩٩٠ لفترة قصيرة.

حتى وقت الاعترافين في عام ١٩٩٥، لم تقرّ السلطات العسكرية الارجنتينية بإخطاء في نشاطاتها ضد الارهاب المزعوم. الطبيعة غير العادية لحرب العصابات اقتضت، كما قالت السلطات، اجراءات غير عادية. في هذا التصريح كانو تلقّوا استشارة موفقة. في ١٩٧٧، بعد تقرير مشترك من منظمة العفو الدولية ومكتب حقوق الانسان الحكومي في الولايات المتحدة متهما قوات الأمن الارجنتينية بمسؤوليتها عن مئات المفقودين، استأجر الجيش شركة علاقات عامة امريكية، بيرسون– مارستيلر، لصياغة رد فعله. المذكرة المؤلفة من خمسة وثلاثين صفحة والمقدمة من بيرسون–

مارستيلـر، نصحت العسكر (باستخدام أفضـل مهارات وسائل الاتصال المحترفـة لنقل تلـك الأحداث الارجنتينيـة مظهـرة أن المشكلة الارهابية عولجت بطريقة حازمة وصائبة، بعدالة متساوية للجميع). مهمة عسيرة، لكنهـا ليسـت مستحيلـة في عصر الاعـلان. كما لـو أنها كانـت متأثرة بالشعـار المبتذل (القلم أحدّ من السيف)، اقترحت بيرسون- مارستيلر أن يتـم التماس (تعليقات ايجابية) من كتّـاب (ذوي آراء محافظة أو معتدلة). نتيجـة لهذه الحملـة، أعلن رونالد ريغان في الميامي نيـوز ليوم ٢٠ تشرين الأول ١٩٧٨ أن مكتـب حقوق الانسان الامريكـي كان (يُفسِد علاقتنا مع سابع أكبر بلد في الكوكب، الارجنتين، الأمة التي يجب أن نكون من أصدقائها المقرّبين).

في السنـوات التي تلت، استجاب آخـرون لالتماس مكتب الاعلان. في ١٩٩٥، بعـد فترة قصيرة من اعترافات ايبانييـز وشيلينغو، ظهر مقال في الصحيفـة الاسبانيـة إل بايس، موقّعا من ماريـو بارغاس يوسا. تحت عنـوان «اللعب بالنـار» جادل بارغاسـ يوسا بأنه مهما يمكـن أن تكون هذه الكشوفـات رهيبة فهي ليست جديدة على أحد، هي مجرد تأكيدات علـى حقيقـة (شنيعة ومغثيـة لأي وعي نصـف أخلاقـي). (سيكون بلا شك أمرا رائعا)، كتـب، (لو أقتيد الى المحاكمة كل اولئك المسؤولين عن هـذه الوحشيـات التي لا تُصـدَّق وتمت معاقبتهم. هـذا، على كل حال، مستحيـل، لأن المسؤولية تتجاوز محيط الجيش وتمتـد الى طيف واسع من المجتمـع الارجنتينـي، بما فيه عدد كبير من اولئـك الذين يصرخون اليوم، مدينين على نحو استعـادي العنف الذي ساهموا هم أيضا فيه، بطريقة أو بأخرى).

(سيكـون بـلا شك أمـرا رائعا): هـذا وصف بلاغي للنـدم الزائف، دال علـى تحوّل من نقمة مشتركة على وقائـع (شنيعة ومغثية)، الى ادراك

أكثر كآبة لما كانت تعنيه <حقا> هذه الوقائع – استحالة احراز الهدف (الرائع) لعدالة متجردة. جدل بارغاس يوسا هو جدل قديم، يرجع الى أفكار عن الخطيئة الأصلية: ما من روح واحدة يمكنها أن تكون حقا مسؤولة لأن الأرواح كلها هي مسؤولة (بطريقة أو بأخرى) عن جرائم أمة، سواء أُرتكِبت بيد الناس أنفسهم أو بيد زعمائهم. قبل أكثر من مئة سنة، عبّر نيكولاي غوغول عن نفس السخافة بتعابير أكثر أناقة: (إبحث عن القاضي، إبحث عن المجرم، ومن ثم إحكم على الإثنين).

مستخدما قضية بلده هو كدرس في التاريخ، يختتم بارغاس يوسا <cri de Coeur>[١٧٧] خاصته: (المثال عن ما حدث في بيرو، مع ديمقراطية شوهها الشعب البيرواني – بسبب عنف المجموعات المتطرّفة وأيضا بسبب عمى وديماغوجية قوى سياسية معينة – والذي تركها تسقط مثل ثمرة ناضجة في يد الجيش وسُخّرت لمكاسب شخصية، ينبغي ان تفتح عيون اولئك الباحثين عن العدالة الذين استغلوا، في الارجنتين، مناقشة عن القمع في السبعينات ليسعوا وراء الانتقام، ليثأروا من مظا لم قديمة أو يواصلوا بوسيلة أخرى الحرب المجنونة التي هم بدأوها ثم خسروها).

لايمكن لبيرسون– مارستيلر أن تتمنى دعاية أكثر فاعلية لقضيتها. ماذا يمكن لقارئ عادي، واثق بنفوذ بارغاس يوسا الفكري، أن يفهم من هذه الخاتمة المثيرة؟ بعد قليل من الشك حول المقارنة بين الارجنتين وبيرو (حيث خسر الروائي المتحوّل على نحو راعد الى سياسي الانتخابات الرئاسية)، التي تبدو مبالغاً بها، سهلة جدا، يرى القارئ نفسه وسط جدل أكثر دقة: (باحثو العدالة) هؤلاء، الباحثون عن تلك العدالة التي

(١٧٧) <صرخة من القلب>، بالفرنسية في الأصل.

هـي، حسب بارغاس يوسا، جذابة لكنها طوباوية - أليسوا هم في الواقع مرائين لا يجـب أن يتقاسموا الذنب عن الشناعات فحسب بل أن يُلاموا أيضا على بدئهم حربا ثم خسروها؟ فجأة تصبح موازين المسؤولية مقلوبة بشـؤم في جانب الضحايا. هي ليست حاجة الى العدالة، ليست اضطراراً الى الاعـتراف رسميـا بالأخطاء، بل هـي شهوة للإنتقـام أو، حتى أسوأ، هـي حقد صرف من الواضح أنه يسوق هـؤلاء باحثو العدالة المزعومون. الثلاثـون ألف مفقودا لا يُتفجّع عليهم؛ هم كانـوا مثيري مشاكل بدأوها جميعا. واولئك الذين نجوا - أمهات بلازا دي مايو، آلاف المجبرين على النفي، مئات المعذبين رجالا ونساءً الذين إحتشدوا على صفحات «تقرير عـن المفقودين» لعام ١٩٨٤ الذي أصدرته اللجنة القومية عن الأشخاص المفقوديـن، بأوصافـه الكئيبة عـن المعاناة التى لا توصـف - يجب أن لا يسعوا الى الانصاف خشية أن يُستدعوا هم أنفسهم الى المحاكمة. وعلاوة علـى ذلك، سنوات السبعينات هـي الآن زمن مضى عليه طويلا... أليس من الأجدر النسيان؟

لحســن الحظ، كان هناك قرّاء غير واثقين جدا. أعيد نشر مقال بارغاس يوسـا في صحيفـة اللوموند ليـوم ١٨ مايس ١٩٩٥. بعـد اسبوع (٢٥ مايـس)، نشر الكاتـب الارجنتيني خوزيه سايـر ردّا في نفس الصحيفة. بعـد تصويبه عددا مـن الأخطاء الواقعية المهمة في مقـال بارغاس يوسا - الذي دعا فيها رئاسة ايزابيل بيرون بـ (الحكم الديمقراطي)، متجاهلا واقع أنـه بين عامـي ١٩٥٥ و١٩٨٣ تمتعت الارجنتين بالـكاد بست سنوات مـن الزعماء المنتخبين بشكل حر - يلاحظ سايـر أن جدل بارغاس يوسا يتفق، نقطة بعد نقطـة، مع زعماء الجيش اولئك أنفسهم، الذين يجادلون بـأن التكتيكات الرسمية للقتل والتعذيب لم تكن خيارهم بل خيار اولئك الـذي استفزوهم ودفعوهم الى إستخدام (اجـراءات متطرّفة). يشير ساير

أيضا الى أن مفهوم بارغاس يوسا عن <المسؤولية الجمعية> يمكن أن يضع بارغاس يوسا نفسه في وضع دقيق.بما أن الروائي البيرواني، في الوقت الذي كان فيه المثقفين الارجنتينيين يُعذّبون ويُجبَرون على النفي، واصل النشر عن طيب خاطر في الصحف الرسمية الارجنتينية.

تناول ساير بشكل خاص دور بارغاس يوسا، متهما إياه بكونه المتحدث بإسم الجيش: هو يرفض أو يتجاهل حججه لأنها مبنية على إدّعاءات فارغة. ومع هذا، بما أن هذه الحجج، بفضل براعة قلم بارغاس يوسا، هي الأكثر فصاحة بين كل تلك التي دافعت عن العفو عن العسكر، فإنها تستحق، ربما، فحصا أدق.

● فكرة الذنب المشترك بين الحكم العسكري، الذي جاء الى السلطة بالقوة واستخدم التعذيب والقتل مع معارضيه، والضحايا، بما فيهم مقاتلي حرب العصابات، المعارضين السياسيين، والمدنيين العاديين الذين لا ارتباطات سياسية لهم، هي فكرة مضللة. بينما يمكنه أن يحاجج بأن جيش العصاة المسلحين والجيش الارجنتيني الرسمي كانا متعادلي القوة (برغم أنه حتى هنا تظهِر الأرقام أن النسبة كانت ١ الى ١٠٠٠)، فإنه ما من حجة يمكن أن تقنع بأن هناك توازن قوى بين القوات العسكرية المنظمة والمثقفين، الفنانين، زعماء النقابات، الطلاب، وأعداد من رجال الدين، الذين عبّروا عن خلافهم مع الحكم. المدنيون الذين رفعوا أصوات احتجاج على أفعال الحكومة هم ليسوا مذنبين بأي جريمة؛ بالعكس، اليقظة هي واجب مدني أساسي في أي مجتمع ديمقراطي، وكل مواطن يجب أن يكون، اذا جاز القول، جاسوس الرب. ويجب أن (نحمل غموض الأشياء على محمل الجد)، يقول الملك لير، (كما لو كنا جواسيس الرب؛ وسوف نبلى / في سجن مسوّر، جماعات وطوائف من العظام / التي تطير وتحطّ على ايقاع القمر).

لكن القمع غمـر حتى عالم المعارضة المدنيـة. إختتمت اللجنة القومية للأشخاص المفقودين، التـي ترأسها الروائي ارنستـو ساباتو، تقريرها في أيلـول ١٩٨٤: (يمكننا أن نعلن بصراحة تامة – عكس ما يؤكده أصحاب هـذه المؤسسة الفاسدة – أنهم لم يطاردوا فقـط أعضاء المنظمات السياسية التـي نفذت أفعـال الارهاب. بين الضحايا هنالـك آلاف لم يكن لهم أبدا أي ارتبـاط بنشاط كهذا لكنهـم تعرّضوا مع ذلك لتعذيـب رهيب لأنهم عارضوا الديكتاتوريـة العسكرية، شاركوا في نقابات أو اتحادات طلابية، كانـو مثقفـين معروفين عارضوا ارهـاب الدولة، أو لأنهـم ببساطة كانوا أقرباء، أصدقاء، أو مجرد أسماء تضمّنها دفتر عناوين لشخص أُعتُبِر مخرّبا).

● أي حكـم يستخـدم التعذيـب والقتل كـي يفرض القانـون بالقوة يُضعـف حقه في الحكم والقانون الذي يفرضه بالقوة معا، لأن واحدة من العقائـد الأساسية القليلة لأي مجتمع يُمنح فيه المواطنون حقوقا متساوية هي حُرْمة الحيـاة الانسانية. (أمر واضح)، كتب جِي كـي تشسترتون، (أنه لا يمكـن لأي مجتمع أن يكون آمنا اذا كان فيه تعليـق رئيس المحكمة على أن القتل هو شيء خاطئ يُعَّد ابيغراما[١٧٨] أصيلا ومدهشا). أي حكم لا يدرك هذه الحقيقة ولا يحمّل اولئك الذين يعذبون ويقتلون المسؤولية، لايمكنه أن يدّعـي انه حكم عادل. لا يمكن لحكـم أن تضاهي أساليبه أساليب مجرميه، أن يـرد بالمثـل على ما قد يُعتـبر فعلا ضد قوانين الأمـة. لا يمكن له أن يُقاد بإحساس فردي بالعدالـة، أو الانتقام، أو حتى الفضيلة. يجب أن يشملها كلهـا، هذه الأفعال الفردية لمواطنيه، داخل متغيِّرات مثبّتة في دستور البلد. يجب ان يُفرَض القانون بالقانون، وبالمعنى الحرفي للقانون. فوق القانون، لا يعود الحكم حكما بل إغتصاب سلطة، ويجب أن يُحاكم بحد ذاته.

(١٧٨) ابيغرام: قول مأثور. [المورد]

● الثقة بسلطة نهائية للقانون كانت باقية عند الكثير من ضحايا الديكتاتورية العسكرية أثناء تلك السنوات الرهيبة. برغم الألم والانذهال اللذين سببتهما الاساءات الرسمية ظل الاعتقاد بأن في المستقبل غير البعيد جدا ستظهر هذه الأفعال الى النور وتُحاكم وفقا للقانون. لا بد أن الامنية بتعذيب المعذِّب وقتل القاتل هي غامرة، لكن أقوى منها حتى هو الاحساس بأن أفعال الانتقام هذه سيتعذّر تمييزها عن الأفعال التي سببتها وستتحوّل، بطريقة ما مقيتة، الى نصر للمسيئين. بدلا من ذلك، استمر الضحايا وعوائلهم بالايمان بشكل معين من أشكال محاكمة أرضية نهائية، سيجلب فيها المجتمع الذي كان على خطأ الناس المذنبين الى المحاكمة وفق قوانين ذلك المجتمع. فقط على أساس عدالة متحققة كهذه آمنوا أن بلدهم يمكن أن تكون له فرصة أخرى. عفو منعم أنكر عليهم تلك الاحتمالية التي طال إنتظارها.

● <غياب العدالة> هذا كان له إنعكاسا بشعا في تكتيكات <الإخفاء> المستخدمة من قبل العسكر، التي كان ضحاياه بواسطتها - يُختطَفون، يُعذَّبون، يُرمَون من الطائرات، يُفنون في مقابر غير معلّمة - يصبحون غير ميتين رسميا بل مجرد <مفقودين>، تاركة العوائل المكروبة بلا جثامين تتفجّع عليها. وصف خوليو كورتازار، في حديث له عام ١٩٨١، الدكتاتورية بهذه الكلمات: (من ناحية، خصم وهمي أو حقيقي هو مقموع؛ من ناحية أخرى، حالات هي مبتكرة كي يُجبَر عوائل وأصدقاء الضحايا على البقاء صامتين خشية على حياة اولئك الذين تأبى قلوبهم أن يفترضوهم ميتين). وأضاف، (لو أن كل موت انساني يستلزم غيابا نهائيا، ما الذي يمكننا قوله عن الغياب الآخر الذي يستمر كشيء من حضور تجريدي، مثل الانكار العنيد للغياب الذي نعرف انه

سيكون غائيا). بذلك المعنى، لم يداو عفو منعم جروح الماضي - هو فقط أطال تلك الجروح في الحاضر.

● محاولة منعم التعديلية هي ليست أصيلة. واحد من الأمثلة الأولى عن تحسين الحاضر بمحو توتر الماضي حدث في العام ٢١٣ قبل الميلاد، عندما أمر الامبراطور الصيني شي هوانغدي برمي كل كتاب في مملكته الى النار كي تدمّر كل آثار (كما تقول الاسطورة) زنا أمه. لكن ما من فعل مهما يكن هائلا أو تافها، يمكن له أبدا أن يُلغى بعد ارتكابه - لا حتى على يد امبراطور صيني، ولا حتى، أقل من ذلك، على يد رئيس أرجنتيني. هذا هو قانون صلد في حياتنا. الماضي غير قابل للتغيير، ولا تغيّره ثرثرة الحكم، أو الرغبة الملحة بالانتقام، أو الدبلوماسية. مامن فعل يمكن أن يُتدارك. قد يُغفر لكن المغفرة يجب أن تصدر من الشخص المتضرر لا من أحد آخر، إن وجب أن يكون لها فعالية عاطفية. لا شيء يتغير في الفعل نفسه بعد المغفرة: لا الظروف، لا الخطورة، لا الذنب، لا الجرح. لا شيء عدا العلاقة بين الجلاد والضحايا، متى ما أكّد الضحايا سلطتهم من جديد، (لا بترجيح فضائلنا)، كما يقول «كتاب الصلوات المشتركة» (بل بغفران آثامنا). المغفرة هي امتياز الضحايا، ليست حقّ الجلاد - وهذا كما هو واضح تناسته حكومة منعم ومسانديها، أمثال بارغاس يوسا.

● المغفرة التي تمنحها الضحية - التقطّر البطئ للرحمة - ليس لها ثقل على آليات العدالة. لا تغيّر المغفرة الفعل أو حتى طبيعته، الفعل الذي سيلقي ظله على المستقبل، على الأبدية، على كل حاضر جديد. المغفرة لا تمنح النسيان. لكن يمكن لمحاكمة، وفقا لقوانين المجتمع، أن تضفي على الأقل محتوى على الفعل الاجرامي؛ يمكن للقانون أن يحصره، اذا جاز التعبير، في الماضي كي لا يعود يلوّث المستقبل، واقفا عن بعد

كتذكار وتحذير. بطرق غامضة، يكون تطبيق قوانين المجتمع قريبا للعمل الأدبي: إنها تثبّت الفعل الاجرامي على صفحة، تعرّفه بكلمات، تسبغ عليه محتوى ليس نفس ذاك المحتوى لرعب اللحظة المطلق بل لذكراها. قوة الذاكرة لا تعود في يديّ المجرم؛ هي الآن المجتمع نفسه الذي يمسك القوة، كاتبا تاريخ ماضيه الشرير، قادرا في الأخير على اعادة بناء نفسه لا على فراغ النسيان بل على الوقائع المسجلة، الصلبة للوحشيات المرتكبة. هذه هي عملية معذّبة، مخيفة، كئيبة، طويلة، والوحيدة الممكنة. هذا النوع من الشفاء يخلّف دائما ندوبا.

● عفو منعم، مذعنا لمطالب الاعتراف بجرائم القتل، كان يرجئ الشفاء لزمن يبدو طويلا جدا. إذ يظل قائما اليوم، وكل الجلادين والقتلة في النظام العسكري لم يُقدَّموا الى العدالة، تكون الارجنتين بلدا محروما من الحقوق: حقه في عدالة اجتماعية مرفوض، حقه في تعليم أخلاقي مبطل، حقه في سلطة أخلاقية مصادَر. الحاجة الى (مواصلة المسيرة)، الحاجة الى (تسوية الخلافات)، الحاجة الى (السماح للاقتصاد بالازدهار من جديد)، كانت كلها مطروحة من قبل منعم وورثته كأسباب جيدة للصفح والنسيان. مدعما من أصوات أدبية أمثال بارغاس يوسا، من الواضح أن منعم آمن بأن التاريخ يمكن أن يفي بالدين كاملا؛ بأن ذاكرة آلاف الافراد كأصدقائي من المدرسة يمكن أن تُترَك لتصْفَرّ على رفوف منسية في مكاتب بيروقراطية معتمة؛ بأن الماضي يمكن أن يُستعاد من دون بذل جهد، من دون تقديم تعويضات رسمية، من دون إفتداء.

بينما ينتظرون عملا من عدالة هو الآن منكر عليهم، يمكن لضحايا الديكتاتورية العسكرية الارجنتينية أن يظلوا يأملون بشكل آخر من العدالة، وأقدم – أقل وضوحا، لكنه في الآخِر أطول دواما. متاهة عقل سياسي نادرا ماوفت بوعد الافتداء، لكن متاهة عقل كاتب موهوب هي

مبنيــة بشكل حصري تقريبا على وعــد كهذا وهي، وبرغم القول المأثور لاودن، لا تسمح بالنسيان.

بفضــل كتب معينة (تعداد طويل جدا وشخصي جدا على إستخدامه هنــا)، كلا الجلاد وضحايــاه ربما يعرفون أنهم كانــوا غير وحيدين، غير ملحوظــين، غير ملموسين. العدالــة (بعيدا عن متطبــات التقليد الأدبي الــذي يقتضــي نهاية سعيدة) هــي، بطريقة ما جوهريــة، حدّنا الانساني المشــترك، شيء هــو بالضد من ما يمكننــا أختباره بأنفسنــا. وكما يقول القانــون الانكليزي القديم، لا يجب ان تُنجز العدالة فحسب، بل يجب أن تُرى وهي منجزة.

إفتقار أودن للثقة في قدرة الكاتب على تغيير العالم هو كما يبدو شيء عصري. يلاحظ روبرت غريفز أن الآيرلنديين والويلزيين فرّقوا بدقّة بين الشعراء والفنانين: مهمة الشاعر هي خلّاقة أوعلاجية، ومهمة الفنان هي مدمِّــرة أو هدّامة، والاثنتان غيّرتا سبيل الاحداث الدنيوية. حتى الطبيعة كان يُفترض أن تنحني لكلمات اورفيوس، وأعاد شكسبير للذاكرة تأثير الشعــراء الملحميين الآيرلنديــين، (مسجّعين الجــرذان حتى الموت)؛ في القرن السابع، حين اكتشف سنشان توربيست العظيم أن الجرذان أكلت عشاءه ذبح عشرة منها في الحال بالتعبير بقصيدة كان مطلعها

للجرذان خطوم حادّة

مع هذا هم مقاتلون رديئون

ســواء ضــد الجــرذان أو الدكتاتوريين، يستطيــع الكتّــاب أن يحْدِثوا شكلا واسعا من العدالة في أدوارهم جواسيساً للرب. (الكثير من الرجال الشجعــان عاشــوا قبل زمــن اغاممنون)، كتــب هوراس في القــرن الأول قبــل الميلاد، (لكنهــم جميعا غطاهم ليل طويل، غــير متفجّع عليهم وغير

معروفـين، لأنهم افتقروا الى شاعر). كمـا لَمّح هوراس، نحن أسعد حظا. الأشعـار والقصص التـي ستفتدينا (أو التـي سنجد فيها افتـداءً من نوع واحـد) هي تُكتَـب، أو ستُكتَب، أو كُتِبت وتنتظر قـرّاءً وتفترض، طوال الزمـن، ومـرة تلو المرة، هذا: أن العقل البشري هـو دائما أكثر حكمة من أفعاله الوحشية، لأنـه يمكنه أن يمنحها اسماً؛ أن في الوصف ذاته لاعمالنا المقيتة شيء يُظهِرها في الكتابات الجيدة مقيتةً وبالتالي يمكن أن تُقهَر؛ برغم ضعـف وجزافية اللغة، يستطيـع كاتب ملهم أن يـروي الذي لا يوصف ويضفي شكلا على الذي لا يُعقَل، كي يخسر الشر بعضا من طبيعته الخارقة ويصبح مختزلا الى بضع كلمات لا تُنسى.

# طروادة، مرة ثانية

تطلّع تويدلدوم حوله بابتسامة رضية. (أنا لا اعتقد)، قال، (أنه سيكون هناك شجرة تُركت واقفة، في المدى الفسيح، حتى الزمن الذي ننتهيَ فيه!)

**«عَبْر المرآة» الفصل ٤**

جغرافيتــي خرائطها مرسومــة بقراءاتــي. تلوّنها تجــارب، ذاكرات، رغبــات، لكن كتبي تضع حدودها. أوريغون خاصتي تنتمي الى اورسولا كــي لوغان، براغ خاصتــي الى غوستاف مايرينــك، فينيسيا خاصتي الى هــنري جيمز، الجزائــر خاصتي الى رشيد بوجدرة. لكــن عندما أفكّر في بــيروت، تخطر الى ذهنــي ثلاث صــور. الأولى هي صــورة أمي تصفها لي بعــد زيــارة الى المدينة في بداية الخمسينات. كانــت ذهبت الى باريس، الى رومــا، الى فينيسيا: هي تعتقــد أن ما من مدينة تضاهي بيروت جمالا، أناقــة، ترحيبا. متى ما كانت الأحوال تسوء في بوينس آيرس (وما أكثر ما تسوء) كانت تتذمر وتهز رأسها، وبدلا من أن تكرر (موسكو، موسكو!) كواحدة من شقيقات تشيكوف الثلاث، كانت تتأوه، (بيروت، بيروت!) كمــا لو كانــت حياتها في تلك الجنــة ستتغيّر لو مكثت فيهــا. ربما كانت ستتغــير فعلا، لأن بيروت كانت بالنسبة لهــا استحالة، والأشياء المستحيلة تنزع الى الكمال.

الثانيــة هي صــورة المدينة التــي زرتها عــام ٢٠٠٤. صداقــة الناس، لطفهم غير العادي، التغيّر المستمــر في اللهجة الناشئ عن تنوّع الخلفيات

الثقافية. الفخر والارتياح برؤية مدينتهم مشيدة من جديد بعد الحرب، اللاخجل الـذي يعرضون به ندوبهم، الايمان الراسخ بالأهمية الحيوية للشعـر، الموسيقى، الطعام الطيّب، الاحاديث الذكية، خلّف في، حين عدت الى بلدي، حنينا مفاجئا لما خبّرته مِن حضارة.

الثالثـة هي صورة المدينة المفجَّرة التـي عُرِضت في أخبار المساء في ٢٠٠٨. كأي مدينة مخرَّبة، هي مكان لمعاناة شخصية يومية لا توصف، لكن أيضا صورة رمزية لكل مدينة في حالة حرب مهما كانت: مكان تساقطت فيه علـى الشوارع الجدران التي بُنيـت بمشقة ولزمن طويل وأحـد ما يتفرّس في سقف منهار يُدفَن تحته أخ، اخت، صديق، والد، إبن، وجنود يركضون بمحاذاته.

لكن هناك، كما أعتقد، بيروت رابعة. هي مجبولة من مثابرة الذاكرة أكثر من أحجار أعيد بنائها أو أحجار مهدّمة. واحدة من أكثر النواحي محرّكـة للمشاعـر في «الاليـاذة» لشخصـ يقرأها اليوم هـي الادراك المفاجئ، رغم أن صوت الراوي هو اغريقي، بأن التراجيديا متقاسَمة. هذا يعني: حجة الصراع هي اختطاف (هيلينا على يد باريس)، وتتفق القوى المتحالفة، بضغط من الأكـثر قوة بين سادة الحرب (اغاممنون)، على مواصلة الحصار والقتال حتى تُسترجع ملكيتهم، لكن، كما تجعل القصيدة ذلك واضحـا، النتائج الشنيعة للحرب تصيب كلا الطرفين، وكلا بارتوكلوس الاغريقـي وهكتـور الطـروادي هما مـن ضحايا وحشيتها. أحسّ مؤلف (أو مؤلفو) «الالياذة» بأن ولاءه للإثنين.

مجّـدَ الاغريق الحرب بوصفها نشاط بطـولي، محبذ من الآلهة الذين يجلسون (أمام العالم كله في هيئات نسور) متابعين العرض (كما يقول الكتـاب ٧ على نحو بيّن). لكـن واقع أنها كانـت (أو استطاعت أن

تكـون) بطوليـة لم يعميهم عن الرعب والمعاناة. ومقابـل أهواء الآلهة المتعطشـة للدماء، لم يخفق الاغريق بتذكّر أن الكائنات البشرية هي (أو يمكـن أن تكون) شفوقة. في مسرحية سوفوكليس «اجاكس»، بعد أن تخبر أثينا بجـذل أوديسيوس، محميها، أن عدوه مصاب بلعنة لانهائية من الحـظ العاثر، يتفوه اوديسيوس ببضع كلمـات فاجعة تصيّر البطل الاغريقي أكثر نبلا من الآلهة الحكماء والملطخون بالدم: (ربما سيكون الرجل السيء الحظ عدوي)، يقول، (مع هذا فأنا أشفق عليه حين أراه ينـوء بثقل حظه العاثـر، فانا أفكّر بنفسي أكثر ممـا أفكّر فيه، لأني أرى بوضـوح أننا، جميع من يحيا على هذه الأرض، لا شيء سوى أشباح أو ظـلال عديمـة الأهمية). ذكرى مَـنْ هو يبجّل قـدر أجاكس وقدر اوديسيوس معا.

تضفـي الذاكـرة محتوى علـى ما نكـون وما نـرى. في واحد من الكتـب الأخيرة من «الاليـاذة»، يركض الشديد الغضـب آخيل وراء هكتور، قاتـل صديق آخيل بارتوكلوس. الإثنان هما جنديان، الاثنان أياديهما ملطخة بالدماء، الإثنان احبّا آخرين كانوا قُتلوا، الاثنان يؤمن كل منهمـا بأن قضيته هي العادلة. واحـد اغريقي، والآخر طروادي، لكـن عند هذه النقطة يكاد ولاءهما لا يهم. هما رجلان عازمان على قتل أحدهما الآخر. يركضان بمحـاذاة جدران المدينة، عابرين الينابيع المزدوجة لنهر سكامانـدر. وعند هذه النقطة، يقطع هوميروس (ذلك الطيف الذي ندعوه هوميروس) وصفه للقتال ويتوقف ليذكّرنا:

**وهنالك، قرب الينابيع، واسعة وصقيلة،**
**تقبع أحواض النهر التي تسيل من الصخور الجوفاء**

**حيث كنّ نساء طروادة وبناتهن الجميلات**
**يغسلن أثوابهن المتلألئة في سالف الأيام،**
**أيام السلم قبل أن يجيء أبناء أكايا**

. . . . . . . . . . . . . .

**راكضين عابرين.**

ومافتئوا راكضين عابرين.

## الفن والتجديف

(أنا لا أفعل ذلك ابدا)، قال الفأر، ناهضا ومنصرفا. (إنكِ تهينيني بحديثك هراء كهذا!)
(أنا لم أعن ذلك!) دافعت آليس المسكينة. (لكنك تتضايق بسهولة، أتعرف!)

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣**

قراءة الصور يمكن أن تكون مشروعا محفوفا بالمخاطر. الكل يعلم أن في العام ٢٠٠٥ ألهب نشْر عدة صور كاريكاتيرية عن النبي محمد في عدد من الدوريات حول العالم (أولا في الدانمارك، كمزحة، ثم في بلدان أخرى، كفعل تحدٍ) احتجاج غاضب من عدة مجموعات اسلامية. التاريخ يعيد نفسه: الايمان، الذي يُفترض أن يكون صرحا لا يتزحزح لمؤمنين حقيقيين، يهتز عندما واجه مجرد خلق فني، ضربة فرشاة أو بضع كلمات مخربشة، بينما، بإسم الكائن الأعلى، يعلن تابعوه قرب حدوث نوبة من انفعال إلهي.

ذلك الفعل القاسي أو العنيف الذي يُغضب خالق الكون (أو نبيه) هو أمر قابل للفهم، بما أنه ما من مؤلف (بحرف استهلالي او بدونه) يتمتع برؤية عمله مفسَد أو مدمَّر. قتل، تعذيب، إهانة، ظلم مخلوق صنو هو بلا شك جريمة في نظر الله، وأفترض أن للمؤمنين كل الحق أن يروا في الواقع أن طوفانا كونيا جديدا لا يحدث كل شهر دليلا على الصبر الالهي الذي لا ينضب. تلك المخلوقات أمثال اوغستينو بينوشيت، جورج دبليو بوش، وأسامة بن لادن متاح لهم أن ينعموا

بحيــاة هائنة تظهر أن الله يتملك بالتأكيد صبرا غير إنساني الى حد بعيد جدا.

لكــن الاعلان، في الوقــت ذاته، بأن رسوم كارتــون، مزحة، لعب على كلمات يمكــن أن تغضبه هو الذي الخلود عنده يدوم يوما واحدا، أو تُغضِــب مختــاره المبارك بين كل الرجال، تبــدو لي أعظم التجديف. نحــن، الكائنــات البشرية الضعيفــة، قد نحسّ بالانزعــاج من شخص يسخــر منّــا؛ لكــن من المؤكــد أن ذلك لن يكــون رد الفعــل من كائن نتخيلــه، ساميــا، منزّها عن الفســاد الاخلاقي، عليما بــكل شيء. قال بورخس أننا لا نعرف شيئا عن الأذواق الأدبية لله؛ من العسير تصوّر أن أحدا يعرف كل شيء ويقوده إحساسه الجمالي الى خلق الشعرية المتمثلة بالظبي وخلَق المزحة الخالية من الذوق المتمثلة بجاموس البحر على حد ســواء، يمكن أن يحظر مــن قراثاته الليلية أعمــال دينيس ديدرو، مارك تويــن، سلمان رشدي. كان النبي محمــد يحبذ الضحك: (احفظ قلبك مبتهجا كل لحظة، لأنه عندما يكتئب القلب تعمى الروح).

الرمــوز الدينية العظيمة للماضي، لأنهم كانــوا أيضا كائنات بشرية ذكية، لم يفتقــروا الى حسّ الدعابة. كان المسيــح (في النسخة اللاتينية لجيروم) يمازح بطرس بتورية سخيفة. (إسمك بطرس (Petrus) وعلى هذه الصخــرة (Petram) سأبني كنيستي). حين بات بوذا على وشك عبــور صحراء، رموا لــه الآلهة، بقصد حمايته مــن الشمس، مظلات مــن سماواتهم المختلفــة. وكي لا يغيظ أي منهــم، ضاعف بوذا نفسه علــى نحو مهــذب ورأى كل واحد من الآلهة بــوذا وهو يحمل المظلة التــي بعثها له. وفقا للمدراشــ، كان النبي موسى يسئل لماذا الله (العليم بكل شيء) سأل، (آدم، أين أنت؟) عندما بحث عنه في الجنة بعد حادثة التفاحــة. اجــاب موسى: (بذلك سعــى الله أن يعلّمنا سلــوكا حميدا،

لأنه من غير الكياسة أن تدخل على أحد بيته دون الاعلان عن نفسك أولا). في الكتاب الأول من «المستطرف»، يُروى أن رجلا فقيرا أتى الى الرسول وسأله أن يمنحه جملا لركوبه. (سأهبك أصغر الجِمال)، قال النبي محمد. (لكن الجمل الصغير لا يقوى على تحمّل وزني!) إشتكى الرجل. (أنت طلبت جملا)، أجاب النبي محمد. (ألا تعلم أن أصغر الجمال هي أكثرها قوة؟).

أصل كلمة التجديف [blasphemy] من الاغريق وتعني: (ايذاء مشاعر شخص). في الاسطورة الاغريقية، يعتمد التجديف على حساسية الإله المجدّف به. تعاقب أثينا الفتاة آراكن بمسخها الى عنكبوت لأنها كانت تتفاخر بأنها أفضل حائكة من الإلهة نفسها. عند الكنيسة الكاثوليكية للقرون الوسطى، كان يُخلط بين مفهوم التجديف ومفهوم الهرطقة، عدا، بفضل الدقّة البيروقراطية، أن المسلمين واليهود لا يمكن أن يُتهَموا بالهرطقة لأنهم لا يُعترف به كمؤمنين. ومع ذلك، يمكن أن يُتهموا بإهانة الرب وقديسيه، لا فقط من خلال الكلمات والأفعال (بالقول على سبيل المثال، أن القدر، لا الله، يسيّر حياتنا) بل أيضا من خلال التفكير، الذي كان يُعرَف بـ <التجديف بالقلب>. مرسوم صدر عام ٥٨٣، موقّع من الامبراطور جستينيان، أعلن أن عقاب التجديف هو الموت، لكن العقوبة نادرا ما كانت تُنفّذ. في العالم اليهودي- المسيحي، مازال مفهوم التجديف اليوم ساري المفعول شرعا. في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، نجحت مجموعات دينية مختلفة بسحب كتب من مكتبات مدرسية تهين، حسب رأيهم، ربهم. هذه هي الكيفية التي كان يرى بها كتّاب متنوعون مثل رولد دال، جَي دي سالنجر، وجَي كي رولنغ أنفسهم منضمين الى قائمة كتّاب كلاسيكيين محظورين أمثال جوناثان سويفت وويليام فوكنر.

السورة العاشرة من القرآن (١٠ : ١٠٠) تُقرأ (وما كان لنفس أن تؤمن إلا بـإذن الله). في بدايـة القرن الثامـن، فَهِم اللاهوتـي الشهير أبو حسن البصري هـذا بأنه يعني (لا يمكننا الرغبة بالخير ما لم يرغبه الله لنا). فلذلك علـى المؤمنـين أن يكونوا راضـين بقناعة أنهـم أختيروا للرحمـة الالهية ولايسألـوا ورعا من اولئك الذين لم ير الله أنهم مناسبين ليكونوا مختارين. دعـوا الآخرين يهزأوا: ذلـك أيضا (إن واصلنا الجـدل) ناشئ عن مشيئة الله (التـي أسبابها غامضة). الصادقـون في ايمانهم يقولون أن ربهم يطلب منهم التضحية والمرونة. بلا شك، فالدليل على هذا أنه قضى بوجود بضعة مهرجـي بلاط، وريثي فولتـير، ايراسموس، رابليه، الذيـن، تبعا لنصيحة هوراس (واحد آخر من خلق الله) دافعوا عن التعليم بواسطة الضحك.

# على طاولة صانع القبعات

(في ذلك الاتجاه)، قال القط، ملوّحا بكفه ذي البراثن، (يعيش صانع قبعات؛ وفي <ذلك> الاتجاه)، ملوحا بالكف الأخرى، (يعيش الأرنب مارتش). زرْي اذا شئت أي واحد منهما: الاثنان، كلاهما مجنونين).
(لكني لا أريد الذهاب وسط ناس مجانين)، قالت آليس.
(آه، بهذا لا يمكن فعل شيء)، قال القط: (هنا جميعنا مجانين).

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٦**

كمـا سيتفق أغلب القرّاء ذوو البصـيرة، السمة المميزة للعالم الانساني هـي جنونه. النمال تعدو بصفوف مرتبـة، جيئة وذهوبا، بتناسق خلو من الخطأ. البـذار تنمو في الشجر الـذي يُسقط أوراقه ويبرعـم ثانية بدائرية تقليديـة. الطيور تهاجر، الأسود تقتـل، السلاحف تتزاوج، الفايروسات تتحـوّل، الصخور تتفتت الى تـراب، الغيوم تتشكل وتعيـد التشكّل غير واعيـة بما بنـت وما دمّرت. نحن وحدنا نحيا بوعـي عارفين أننا نحيا و، بواسطة شفـرة تقريبا مشتركة مـن الكلمات، قادرين علـى تأمل أفعالنا، مهمـا تكن متناقضـة أو متعذر تعليلهـا. نحن نـداوي ونساعد، نضحي بأنفسنـا ونبدي القلـق والتعاطف، نخلق وسائل بارعـة مدهشة وأدوات اعجوبيـة كي نفهـم بشكل أفضل العالم وأنفسنـا. وفي الوقت ذاته، نبني حيواتنا على خرافات، ندخّـر بلا هدف سوى الطمع، نسبّب ألما متعمّدا للمخلوقات الأخرى، نسمّم المياه والهواء اللذان نحتاجهما لنعيش، وفي النهاية نودي بكوكبنا الى حافـة الدمار. نحن نفعل كل هذا بإدراك كامل

بأفعالنا، كما لو كنا نسير في حلم نفعل فيه ما نعرف أننا لا يجب فعله ونحجم عن فعل ما نعرف أننا يجب أن نفعله. (إذن، ألا يمكن لنا احيانا أن نعرّف الجنون بوصفه عجز عن التمييز بين حياة اليقظة وحياة النوم؟) كتب لويس كارول في يومياته في ٩ شباط ١٨٥٦.

في الفصل السابع من الرحلات عبْر العالم المجنون لبلاد العجائب، تلاقي آليس فجأة طاولة نُصِبت تحت شجرة وموضوع عليها الكثير من أدوات المائدة. رغم انها طاولة واسعة، كان يجلس الأرنب مارتش، صانع القبعات والزُّغبة[١٧٩] متزاحمين في ركن واحد، يشربون الشاي، ويقوم الزغبة الوسنان بدور الوسادة من أجل راحة الآخرين. (لا مجال! لا مجال!) يصرخ حين يرى آليس قادمة. (هناك <الكثير> من المجال!) تقول آليس بسخط ثم تجلس على كرسي كبير ذي مساند في طرف المائدة.

آداب المائدة لمضيفي آليس غير الراغبين فيها هي من الواضح مجنونة. في البداية يُقدَّم لها نبيذا من الأرنب مارتش. لكن (أنا لا أرى أي نبيذ)، تقول، ناظرة حولها. (لا يوجد أي منه)، يقول الأرنب مارتش، ويعرض عليها المزيد من الشاي. (لا يوجد شاي في قدحي بعد)، تجيب آليس بنبرة مغتاظة، (لذا لا يسعني أخذ المزيد). (تعنين لا يسعك أخذ القليل)، يعترض الأرنب مارتش قائلا، (أسهل جدا أخذ <المزيد> من أخذ لا شيء). ثم يتم تغيير ترتيب المقاعد باستمرار لتوافق نزوة صانع القبعات. متى ما أراد قدحا نظيفا، فعلى الجميع أن ينتقلوا الى المقعد التالي، حيث أدوات المائدة الوسخة؛ من الواضح أن الوحيد الذي يفيد من هذه التغييرات هو صانع القبعات نفسه. آليس، مثلا، هي (أسوأ من

(١٧٩) حيوان من القوارض شبيه بالسنجاب. [المورد]

قبل بكثير)، قال الأرنب مارتش وهو يقلب ابريق الحليب في صحنه.

كما في العالم الحقيقي، كل شيء في بلاد العجائب، مهما يكن مجنونا، له أساس منطقي، نظام من قواعد هي في الغالب سخيفة بحد ذاتها. تقاليد مجتمع آليس قادتها الى الإعتقاد بأن سلوك الناس الأكبر سنا والأفضل، أينما وجدت نفسها بينهم، هو عقلاني. لذلك، وهي تحاول فهم منطق عالمها الحلمي الغريب، تتوقع آليس سلوكا عقلانيا من المخلوقات التي تلتقيها، لكنها، المرة تلو المرة، كانت لا تواجه سوى جنونهم <المنطقي>. (طوال حياتي)، قال برتراند رسل في ميلاده التسعين، (كان يُقال لي أن الإنسان هو حيوان عاقل. في كل هذه السنوات الكثيرة، لم أجد ولا مرة واحدة دليلا على أن هذا كان صحيحا). عالم آليس يعكس مايؤكده رسل.

كإنثروبولوجي هاوي، تفترض آليس أن فهم التقاليد الاجتماعية لبلاد العجائب سيتيح لها فهم منطق سلوك السكان، ولذلك تحاول أن تتابع ما يحدث على مائدة صانع القبعات بمعيار معين من العقل والسلوك المهذب. على السخافات تردُّ هي بأسئلة عقلانية؛ على الأسئلة المطروحة، مهما تكن سخيفة، تحاول ايجاد اجوبة عقلانية. لكن من غير طائل. (الآن وأنت تسألني)، تقول هي، (أنا لا أعتقد.).. (إذن عليك أن تصمتي)، يقاطعها صانع القبعات بحدّة.

كما في عالمنا، ينطوي سلوك سكان بلاد العجائب على أفكار ضمنية عن المسؤولية والقيمة. صانع القبعات، رمز الغرور الكامل، يعارض حرية التعبير (سوى تعبيره هو) ويتصرّف بملكية ليس له حق فيها (الطاولة، رغم كل شيء، تعود الى الأرنب مارتش). لا شيء يهمه عدا راحته وربحه، وهو لذلك يظهر نفسه راغبا عن الاقرار حتى بممتلكاته خشية ان يكون مسؤولا. (أثناء المحاكمة في نهاية الكتاب، يرفض أن يخلع قبعته لأنها،

كمـا يقول، ليست لـه. (أنا أحتفظ بها للبيع)، يشـرح قائلا، (أنا لا أملك شيئـا خاصتي، انا صانع قبعات)). بتقييمه لما يملك فقط، لما يستطيع بيعه، لا يحتـاج صانع القبعات أن يهتم بنتائج أعماله، سواء تعلقت بمحاكمة عن صحون قذرة أو حول حوارات سائدة أثناء عملية قانونية.

يظهـر صانـع القبعات مرة واحـدة فقط في كتاب آليـس الثاني، «عَبْر المـرآة» (مسجـون بسبـب جريمة قد يكـون أو لا يكـون ارتكبها يوما)، لكن فلسفته انتشرت بعيـدا وواسعا خلال عالم أحلام آليس. في منتصف الفصل ٣، عندما تجد آليس نفسها فجأة داخل عربة قطار تواجه كمساري غاضـب يطلب أن يـرى بطاقتها، تتردد أفكار صانـع القبعات عن القيمة بكورَس غامض من مقيمين غير مرئيين.

(إذن! أرينـي بطاقتـك يا بنت) تابع الكمســاري كلامه ناظرا بغضب صـوب آليـس. وأصوات كثـيرة جدا تقول معـا ((مثل كورَس أغنية))، فكّرت آليس) (لا تدعيه ينتظر، يا بنت! لأن وقته يعادل ألف باوند للدقيقة الواحدة!)

(أخشـى أنني لا أملك بطاقة)، قالت آليس بنبرة خائفة: ( لم يكن هناك مكتب بطاقات من حيث أتيت). ومرّة أخرى واصل كورس الأصوات. ( لم يكن ثمة مجال لمكتب من حيث أتيتِ. الأرض هناك تعادل ألف باوند للإنج الواحد!)

(لا أريد أعذارا)، قال الكمســاري: (كان عليك أن تشتري بطاقة من سائـق القطار). ومرّة ثانية واصل كورس من أصوات (الرجل الذي يقود القطار. الدخان وحده يعادل ألف باوند للنفخة الواحدة!)

فكّـرت آليـس مـع نفسهـا، (إذن لا فائـدة مـن الـكلام). لم تنضم الأصـوات، <هـذه> المرة، إذ هـي لم تتكلم، لكن، لدهشتهـا العظيمة،

كانوا جميعا <فكّروا> في كورس (أرجو أنكم تعرفون ما يعني <التفكير في كورس> - لأنه على أن أعترف بأنني لا أفهم)، (الأفضل أن لا تقولي شيئا بتاتا. اللغة تعادل ألف باوند للكلمة الواحدة!)

(سأحلم بألف باوند هذه الليلة، أعرف أنني سأحلم!) فكّرت آليس.

سواء أكان اتساع الوقت أو ضخامة المكان، أكان مجرد نفخة دخان أو الكلمات التي ننطق، كل شيء له، وفقا لحشد غير مرئي يردد شفرة صانع القبعات، قيمة مالية - في هذه الحالة، هي قيمة ألف باوند. طبقا لهذه <الأرواح المنتقمة> ذات العقل المالي، كل شيء يمكن أن يُباع ويُشترى، كل شيء (مثل قبعة صانع القبعات) يمكن أن يُحوّل الى سلعة صالحة للتداول.

ثمة مشهد في تاريخنا الخاص بنا يمكن أن يحدث في كتاب آليس. منهكا من المعارك المتواصلة، مقتنعا أن صراع المستقبل صار عقيما، مقررا محاولة الاستسلام بدلا من خسارة لا حريته فحسب بل حياته، وافق، في صيف ١٥٢٠، ملك الأزتيك مونتيزوما، السجين لدى الاسبان، على تسليم هرنان كورتيز كنزا ضخما كان والده، اكساياكتل، جمعه بمشقه، وقَبِل أن يقسم يمين الولاء لملك اسبانيا، ذاك الملك البعيد وغير المرئي الذي كان كورتيز يمثّل سلطته. في تعليق على الطقوس، روى المؤرخ الاخباري الاسباني فرنانديز دي اوفيديو أن مونتيزوما كان يبكي طوال وقت الإجراءات و، مشيرا الى الفرق بين ميثاق مقبول طوعا من قبل ممثل وميثاق منجز بأسى من قبل شخص مكبل بالقيود، إستشهد اوفيديو بالشاعر الروماني ماركوس فارّو: (ما يُمنح بالقوة هو ليس خدمة بل سرقة).

كان الكنز الأزتيكي الملكي، كما دلّت جميع الأنباء، هاما جدا، وحين تم جمعه أمام الاسبان، ارتفع في ثلاث اكوام ذهبية مجموعة، في الجزء

الأعظم منها، في أوعية رائعة كان الغرض السري منها يوحي بطقوس اجتماعية معقدة؛ قلادات متشابكة، أساور، صولجانات، مراوح مزينة بريش متعدد الألوان، أحجار كريمة، ولآلئ؛ وطيور، حشرات، أزهار كلها محنّطة بدقة، والتي كانت، وفقا لكورتيز نفسه، (لا تقدّر بمال، وهي اعجوبية جدا، وأن جدتها وقوتها تجعلها فوق كل قيمة، ولا يُعقل أن أي أمير معروف في هذا العالم يمتلك أشياء مثل هذه، ومن نوعية كهذه).

قَصَد مونتيزوما أن يكون الكنز تقدمة من بلاطه الى ملك اسبانيا. مع هذا طالب جنود كورتيز أن يُعامَل الكنز بكونه غنيمة وأن يستلم كل منهم جزءً عادلا من الذهب. كان خمس الكنز من حق ملك اسبانيا، وحصة مثلها لكورتيز نفسه. وقُدِّر مبلغا كبيرا لتعويض حاكم كوبا عن تكاليف الرحلة. كان أفراد حامية فيراكروز والقادة الفرسان يتوقعون نصيبهم، كما الخيّالة، جنود الأسلحة النارية، ورماة السهام، الذين كانوا مؤهلين لأجر مضاعف. ترك كل هذا للجنود العاديين مبلغا يقارب المئة بيزوس ذهبي لكل واحد، وهو مبلغ ضئيل جدا، أقل مما توقعوه، بحيث أن العديد منهم رفض القبول به.

خضوعا لرغبة رجاله، أرسل كورتيز في طلب صائغي ازكابوزالكو الشهيرين لتحويل مواد مونتيزوما النفيسة الى قوالب، وكانت تُدمَغ حينذاك بنقش السلطات الملكية. استغرقت المهمة من الصائغين ثلاثة أيام كاملة من العمل. اليوم، وهي منقوشة في الحجر فوق باب متحف الذهب في سنتافي دي بوغوتا، يمكن للزوّار قراءة القصيدة التالية، الموجهة من شاعر ازتيكي الى الفاتحين الاسبان: (أنا مدهوش بعماكم وغباءكم، ذلك انكم أفسدتم جواهرا مزخرفة بجمال لتصنعوا منها آجرات).

كيف تُعرَّف القيمة هو سؤال قديم. بالنسبة لكورتيز، قيمة عمل فني

صيّرتـه (جدته وغرابته) (شيئـا لا يُقدَّر بمال)، تُبْطَل بقيمة المادة الخام التي صُنع منها العمل الفني وتُمنح سعر سوق (مهما كان متذبذبا أو رمزيا). بما أنـه هو نفسه يعبر عن تعاملاتـه الاجتماعية بقيمة الذهـب، فإنه أعتبر أن له الحق في تحويل أعمال الفن الأزتيكية الى قوالب ذهب. (في عصرنا، رجل الأعمـال الذي إشترى لوحـة فان خوخ « زهور عبـاد الشمس»، وأقفل عليها في خزانة تصرّف بالضبط بنفس القناعة).

بالطبـع، توجد قيم أخرى. تستخدم اللغـة الالمانية، على سبيل المثال، كلمـات عديدة تشـير الى القيمة ومعانيهـا المختلفة، مثـل gewalt (قوة شـيء)، wert (الأهميـة المتفق عليهـا لشـيء)، geltung (صحة شيء)، gültigkeit (القيمـة الرسميـة للنفـع) في حقـول علـم الأخـلاق، علم الجمال، الثقافة، نظرية المعرفة. لكن عند كورتيز أبطلت القيمة المالية هذه كلهـا. فكرة باطلة كهذه تسمح للبـارون دي مونتيسكيو، بعد قرنين من ذلـك، أن يقول بسخرية أنه اذا أصبح الشـراء والبيع ميزاننا القيمي، (فإن الانسان في الجزائر يستحق السعر الذي يباع به).

بالافتراض، كمـا فعل كورتيز، بأسبقية القيمـة الاقتصادية، نغيّر نحن علاقتنا مـع كل النشاطات المبدعة. لو أن الربح المالي هو الهدف النهائي، يكـون الكمال من نوع واحد هو ما نسعى اليه: تقديم نتاجات صنعية من السهولـة تحويلها الى نقود. ذلك يعني، في عالم تكون فيه القيمة المالية هي معيـار كل شيء، لا تنطوي أعمال الفن في ذاتهـا على رضى مالي مباشر، فذلـك يتطلب على الأغلب اجراءات طويلة وشاقـة، وقد ينتج أو لا ينتج عـن منافع تجارية من خـلال حقلين جمالي وأخلاقـي معقدين، أو حقل فلسفي ثانوي منبوذ أو ، على الأقل، ذي أعتبار قليل جدا. الفشل، القبول بما هـو متأصّل في أي نشاط ابداعي، يُعَّد في ضوء كهذا شيئا بغيضا، كما هـي الابداعات الشعرية التـي يدعوها شيللي <شتـلات الخلود>، بما أن

القانون الاقتصـادي يقضي بأن كل ما يُخلق يحمل في داخله بذور فناءه، <موعد بيعه>، الذي يمكّن سلسلة الانتاج من الاستمرار لبيع منتجاتها. الطبيعـة الفنية لعمل ما يجب أن تتوقف على ذوق الأغلبية أو، في حالات معينـة، علـى ذوق <نخبوي> مفترض قيل للأغلبية عنـه أنه يمكن، بسعر معـين، أن يتحقق. لو ان كل شيء يوزَن بالقيمة الاقتصادية، فأن كل القيم الأخرى تصبح غير واضحة أو تتلاشى.

خُلقت هـذه الحاجة الى الاستهـلاك، لا بواسطة فتـح حقول جديدة للاستكشاف الفكري والعاطفي بعمـل الفن نفسه، بل بواسطة حملات منظمة، مستلهمة من الاحصاء السكاني وأبحاث السوق، لتحرّي، بطرق مؤثـرة، الأسباب التـي مهدت التلهـف الى شيء سيُنتج فيمـا بعد بقصد إشبـاع هـذا التلهف. لا يعـرف القرّاء أنهـم <بحاجـة> الى كتب آليس الى أن يكتشفـوا ويقرأوا عمل كارول لويـس ويرون كيف أضفت كتابته كلماتـا على تجربتهم الخاصـة غير المعبَّر عنها. مع ذلـك، بالامكان انتاج كتـب لاشباع <حاجـة> روحية بعد أن صنعـت الدعاية مسبقا حالات تأمل مبهم زائف متاحة للجميع، تملأ محلات بيع الكتب بتحذيرات كارثية ونظريات مؤامرة مبنية، بالطبع، على قلق وخوف جمعيين حقيقيين. لكن مـع كارول، حتى عند تصويـره تجاربنا الأكثر كابوسيـة، لا تتوفر حلولا مؤاسيـة، فقط أسئلة ملتبسـة بإسلوب وسطاء الوحـي[١٨٠]، وتغدق علينا نصوصـ «آليسـ» الصنعية أجوبة ملائمـة، رضاً سريعـا وتاما وسطحيا، تعليمـا شفهيا يمنـح قرّاءه وهما بامتـلاك ألغازا سحيقـة محلولة يجب أت تبقى، بسبب طبيعتها ذاتها، غير محلولة.

---

(١٨٠) وسيط الوحي: كاهن أو كاهنة (عند الاغريق) يُعتقد أن الإله يجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من أمور الغيب. [ المورد ]

في عصرنـا، كي نخلـق ونصون آلية الربـح المالي الضخمـة والوافية، فضّلنـا على نحو جمعي السرعة على البطء المقصود، الاستجابات البدهية علـى التأمل النقدي المفصَّل، الرضى بالوصول الى استنتاجات غير مروّى فيها بدلا من متعة التركيز على التوتر بين احتمالات مختلفة من دون طلب استنتـاج نهائـي. إن كان الربـح هو الهـدف، فلا بد أن يعـاني الابداع. في مناقشـة حـول الافتقار الى دعـم الابحاث العلمية خـارج الصناعات الخاصـة، سمعت مـرّة عالِما يعلّق، (لم تُخـترع الكهربـاء بمحاولة انتاج مصابيح أفضل).

مـن المعروف أن كل عصر يطـوّر نوعه الفني الخاص به من أجل صنفه الخاص من الحمقـى. في العصـور الوسطـى، كانت مواعـظ الدجالين ونبـوءات قارئي البخت هي الأكثر شعبيـة؛ في أيام كارول، كانت الرواية <السخيفـة> ذات الثلاثـة أجزاء والحكايات الاخلاقيـة. في أيامنا، فن الأحمـق par excellence [١٨١] هـو فن الدعايـة - التجارية، السياسية، أو الدينية: القدرة على خلق الرغبة في الأمور الزائلة. تبدأ الدعاية بكذبة، بتأكيد أن <الماركة أكس> هي أكثر اهمية، أو أكثر ضرورة، أو مجرد أفضل من الماركات الأخرى، وإن امتلاكها، كإمتلاك شيء سحري في الحكايات الخرافية، سيجعل المالك أو المالكة أكثر حكمة، أكثر جمالا، أكثر قوة، من جاره أو جارها. التعطيل الارادي للكفر الذي يطلبه كولريدج من القارئ يُعالَـج في الدعاية من خلال تعطيل مُستحَث ومتزامـن للإيمان: السلع أو الخدمـات المعلن عنهـا لا تستلزم الكثير مـن الايمان أو الكفـر كنوع من الثقـة الرابطة الجأش بالشيء الخيالي المبدّع، حيث الصور التافهة، المتعددة الألـوان، التقليدية لكنها الفارغة من الرموز، المسكّنة والتوجيهية البسيطة

(١٨١) <بإمتياز>، بالفرنسية في الأصل.

التى تضع المشاهد في حالة من توق أبله. هذه الصور تحيط بنا الآن في كل زمـان وفي كل مكان. حين نتحدث عن <ثقافة صور> عصرية، ننسى أن ثقافـة كهذه كانت حاضرة من أيام أسلافنا ما قبل التاريخ، فقط أن الصور على الكهوف، في كنائس القرون الوسطى، أو على جدران معبد أزتيكي تنطـوي على معانٍ عميقة ومعقدة، بينما صورنا تافهة وسطحية بعمد. لم تكـن محض صدفـةً أن الحملات الدعائية تسيطر علـى سوق الفن المعاصر الـذي كانت فيه نفس تلك التفاهة والسطحية المتعمّدة متحوّلة الى سمتين لإثبات القيمة المالية لعمل من أعمال الفن.

كلا السمتـان، مـع ذلـك، ترتبطـان برؤية معينـة عن العـالم. العالم، كمـا ندركه من لحظـة ولادتنا، هو مكتبة من إشـارات، أرشيف نصوص غامضـة، معرض صور خلّابـة، بعضها عشوائية أو كيفمـا إتفق، بعضها مبتكرة بعمـد، نحسّ أننا ملزمون بفكّ مغالقهـا وقرائتها. هوى طبيعي، يسميـه البروفيسـور جوفاني فرانكي <التـوق الى التفسـير>، يدفعنا الى الإعتقـاد بـأن كل شـيء هو لغة، صور مـن مفردات قد يكـون مفتاحها مفقودا، أو لم يوجد أبداً، أو لا بد أنه مشغول ثانية لفتح صفحات الكتاب الكوني. نباتـات، حيوانات، غيـوم، وجوه وحـركات الآخرين، مناظر طبيعيـة لتيارات البحر، أبـراج ودروب غابة لها مثيلاتها في البكتوغراف والايديوغراف[١٨٢]، في حروف وشفرة نحاول أن نعكس بها تجربتنا عن العالم. دعا الازتيك مخطوطاتهم الملوّنة <خرائطاً>، كلمة هي مناسبة أكثر لتوضيح هذه العلاقة من كلمتنا الطبيعية <نصّ>.

---

(١٨٢) نسبة الى ideography (الكتابة بالرموز): صورة (أو رمز) تُستعمل في نظام كتابي ما (كالهيروغليفية والصينية) وتمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. [المورد]

لكن هنــاك أيضا ما يدعى بخارطة مزيفة لا تؤدي الى أي مكان سوى الرجــوع الى نفسهــا. كان صانــع القبعات أبــاً لعدد هائل مــن مثل هذه الخرائطيــة المنتَجــة في العشرين أو الثلاثين السنة الماضيــة على يد فلاسفة، علماء اجتمــا ع، واقتصاديــين، يدافعون، وهم يصوغــون حججهم بلغة ممتازة ومحتمون بمبدأ حرية التعبير، عن مزايا الجشع وإغناء الذات ويضفون وزنــا فكريا على اولئك الذين يستخدمــون سلطتهم لتحقيقها. متشبثا بما يملك وبما وصل اليه من شيء أكثر، لا يقدّم صانع القبعات للآخرين شيئا – ومشيرا الى طاولته المغطاة قائلا للآخرين أن يأخذوا المزيد، وأن يصدقوا أنه (أسهــل جدا أخذ <المزيد> من أخذ لا شيء).. إنه ليس أسهل جدا أخذ المزيد من أخذ لا شيء، كما يعرف الملايين على كوكبنا. لكن قواعد حفلة الشــاي المجنونة هي قواعد العا لم الذي بنيناه كي يمكننا الاحتفاظ لأنفسنا بمكان واسع كان معًّدا ليسع الجميع، كي يمكننا تقديم النبيذ الذي لا وجود لــه و<المزيد> من الشاي لآخر لم يذق منه شيئا، كي يمكننا الاستيلاء على مناطــق جديدة بعــد أخرى بعد أن كنا دمرنا منطقــة كنا نحتلها. تكديس أكــثر مما نحتاج أونستمتــع به، الاقتراح على الآخريــن المشاركة في ثقافة مشتركــة كانت تتــآكل يوميا وتدريجيــا ليحل محلها <لا شــيء>، القول للفقراء والمحتاجــين أن عليهم أن يعينوا أنفسهم بأخذ <المزيد> من الثروة المشتركــة بينمــا هم لا يملكون شيئا في المقــام الأول، استنزاف أجزاء كبيرة مــن كوكبنا وبالتالي النزوح الى مناطق أخرى، تلك كلها هي مناهج جنوننا العالمي، بصرف النظر عمّا اذا كنّا نتعامل مع أقراننا البشر، الغابات، البحار، الأرض التي نسكن، أو الهواء الذي نتنفس. إنها مناهج نبدو بها أننا نتقاسم الحظ الطيب والحظ العاثر مع الآخرى بينما في الواقع نحن لا نتقاسم شيئا، لا نسلّم شيئــا، نخفي نبيذنا ونتشبث بشاينا ونحسّ بالارتياح بما نعتقد أننا نراه.

(عندما ننظر في المرآة)، كتب هارولد بنتر في خطبة جائزة نوبل، (نعتقد أن الصورة التي تواجهنا هي دقيقة. لكن تحرَّكْ ميلليمترا واحد فإذا الصورة تتغـيّر. نحن في الحقيقة ننظر الى صفّ لا ينتهي أبدا من الانعكاسات. لكن يضطـر الكاتـب أحيانا أن يحطم المـرآة - لأنه في الجانـب الآخر من تلك المرآة تحدّق فينا الحقيقة. أعتقد أنه برغم الفروق الهائلة بين البشر، فإن العزم الفكري الشديـد، الرابط الجأش، الثابت لتحديـد الحقيقة <الواقعية> عن حيواتنـا ومجتمعاتنا هو واجب حاسم ملقى علينا، كمواطنين. إنه في الواقع إلزامـي. لو ان هذا العزم لا يتجسّد في رؤيتنـا السياسية فليس لدينا أمل في احياء ما هو تقريبا مفقود بالنسبة - كرامة الانسان).

علـى طاولة صانع القبعات المجنـون لا يجلس اليوم المخلوقات الخيالية التي إلتقتهـا آليس بل كائنات واقعية على نحو مؤلم: ورثة كورتيز، مختزلين الخلق الى رمل وصخر؛ التجّار الذين عندهم المعيار الوحيد للقيمة هو معيار الربـح المالي والذين يؤمنون بأن الطريقـة الموثوقة جدا من أجل كسب أكبر هي جعـل المستوى الفكري للناس واطئا؛ أنصاف المتعلمين، الذين لا يعني الفـن بالنسبة لهم حوارا وتبادل أسئلة بل سلسلـة من أجوبة بلهاء ومعوّقة؛ بائعـو العتيق الذين يمكنهـم تحويل أي شيء الى سلعة قابلـة للبيع؛ الفلاسفة الذين يعيرون حججهم، لإعتبـارات شخصية أو على أساس أفكار تجريدية عـن العدالة، الى اولئك ذوي السلطة، والأهلية المزيّفة؛ الأنانيون الذين، في ظـل حماية الحريـة المدنية، يعتقدون أن التسامح هو مزيـة تتيح التفريق بين <اولئـك الذين فوق> و<اولئك الذيـن تحت>؛ أصحاب الاعلانات عن المزايـا المبتذلة وخالقو الحاجـات الزائفة؛ الزعماء الدينيـون الذين يؤمنون بأن الله أسبـغ على كنيستهم، من دون غيرها، الرحمـة الإلهية، الاستنارة، والموقع المميّز بين كل العقائد الأخرى؛ الثوريون الذين لا يمكن بالنسبة لهم أن يكـون ثمة تطهير بدون تدمـير؛ الزعماء السياسيـون الذين تعني الثروة

والسلطة بالنسبة لهم دليل على النزاهة والنفوذ الأخلاقي. بإختصار أعداء (كرامة الانسان).

آليس وأطيافها من بلاد العجائب يلعبون لنا الأدوار التي نمثلها نحن في العالم الواقعي. غباءهم هو مأساوي أو مسلّي، هم أنفسهم حمقى نموذجيين أو هم شهود فصيحين عن حماقة أخوانهم الخياليين، إنهم يروون لنا قصصا عن سلوك سخيف أو مجنون يعكس سلوكنا نحن كي نستطيع أن نراه بشكل أفضل ونفهمه. الفرق هو أن حماقتهم، بخلاف حماقتنا، مؤطرة بهوامش على الصفحة، محددة بمخيلة مؤلفها مهما تكن غامضة. الجرائم وأفعال الشر في العالم الواقعي لها مصادر عميقة جدا بحيث لا يمكننا أبد إستيعابها بالكامل في عقلنا، يمكننا فقط تثبيتها في لحظة، حفظها في ملف قضائي، أو مراقبتها تحت عدسات التحليل النفسي. أفعالنا بخلاف أفعال تلك المخلوقات الأدبية العظيمة تنفذ عميقا وواسعا في العالم، ملوّثة كل شيء، كل مكان، من دون هدف، ومن دون أن نستطيع تداركها.

حماقة العالم نعانيها في الجسد والعقل، نُسحَق بحركتها التي لا سبيل الى تهدئتها والتي تتجه نحو شفا الكارثة. يمكننا، حتى، في لحظات منوّرة معينة، الارتفاع خلالها الى لحظات انسانية استثنائية، حكيمة على نحو غير عقلاني وجريئة على نحو جنوني. لأفعال كهذه، ما من حكمة وافية. ومع هذا، إن كانت اللغة في أحسن حالاتها، يمكن لحماقتنا أن تقع في شرّ أعمالها، مُجبَرة أن تكرر نفسها، أن تعرض وحشياتها وكوارثها (وحتى أفعالها المجيدة)، لكن هذه المرة تُلاحظ بشكل شفاف بينما تكون العواطف محمية تحت طبقة الكلمات المطهَّرة، ومضاءة بمصباح القراءة الموضوع فوق الكتاب المفتوح.

الكائنات التي من لحم ودم على طاولة صانع القبعات المجنون – القادة

العسكريون، الجـلادون، المصرفيون العالميون، الارهابيون، المستغلون - لا يمكن أن يُجـبَروا على رواية قصتهم، إلتماس الصفـح، الاعتراف، التسليم بأنهـم كائنات عاقلة مذنبـة بإقتراف وحشيات مقصـودة وأفعال تدميرية. لكن الحكايات يمكن أن تُروى والكتب يمكن أن تُكتَب حولهم وقد تسمح لفهم معـين لما كانو فعلوه وتسمح لتعاطف متسـم بحسن التمييز. أفعالهم لا تتحمّـل تفسيرا عقلانيا، إنها تتبع قواعد منطقيـة سخيفة، لكن جنونهم وارهابهـم يمكن أن يحبسانا، بكل نارهما المهلكة والمنيرة، داخل قصص أو <خرائط> حيث يمكنهما بغموض أن يضفيا على حماقتنا نوعا من عقلانية منـوِّرة، جلية بما يكفـي لتوضيح سلوكنا ومبهمة بما يكفـي لمساعدتنا على قبول المتعذّر تعريفه.

# الجزء الثامن
# المكتبة المقدّسة

(الآن،أعلن أن هذا سيء جدا!) صرخ همبتي دمبتي، منفجرا في إنفعال مفاجئ. (كنت تتسمعين عند الباب - وخلف الأشجار - وأسفل المداخن - وإلا ما كان يمكنك معرفته!)

(أنا حقا لم اكن أعرف!) قالت آليس بلطف شديد. (هو موجود في كتاب).

«عَبْر المرآة» الفصل ٦



# ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية

ولاحظت إنها كانت ملأى بالخزانات ورفوف الكتب.

**«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١**

المكتبة المثاليــة هي مكتبة معدّة لقارئ بعينه. كل قارئ أو قارئة يجب أن يشعر أنه القارئ المختار.

فوق بــاب المكتبة المثالية كُتِــب تنويعا على شعــار رابليه: (LYS CE QUE VOUDRA)، (إقرأ ماشئت).

المكتبــة المثاليــة هــي مكتبــة افتراضيــة ومادية معــا. إنهــا تماشي كل تكنولوجيا، كل صندوق، كل تجلٍّ للنصّ.

المكتبــة المثاليــة هي مكتبــة يسهل الوصــول اليها. لا ســلالم عالية، لا أرضيــة زلقةِ، لا تعدد أبواب مربك، لا حرّاس ملمَّعين بقفون بين القارئ والكتب.

في المكتبــة المثالية مقاعد مريحة، صلبــة وبمساند وظهر منحن، كتلك التــي لقاعة لابروست في الببليوتك ناسيونــال دو فرانس. للمكتبة المثالية مكاتب فسيحة، ومن المفضل بسطوح جلدية، تجاويف للآلات الكهربائية (بشرط العمل بها بصمت مطلق)، ومصابيح ناعمة فردية تذكّرك بمصابيح القراءة خضراء اللون في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس.

في ١٥٢٠، قــارن ريشــار دو فورنيفــال المكتبــة المثاليــة بــ hortus

conclusus، حديقة مسوّرة.

للمكتبة المثالية جدران دافئة من الآجر والخشب، ولها أيضا نوافذ زجاجية أنيقة تُفتح على آفاق هادئة. المكتبة المثالية لم تكن أبدا hortus ولا هي conclusus بالكامل.

المكتبة المثالية تحوي بشكل رئيسي، لا بشكل مطلق، كتبا. فيها أيضا طوابع، لوحات، مواد، موسيقى، أصوات، أفلام، وصور فوتوغرافية.

المكتبة المثالية تتيح لكل قارئ الوصول الى رفوف متراصّة. يجب أن يُمنَح القارئ الفرصة بلقائات تصادفية.

ما من رف في المكتبة المثالية هو أعلى أو أوطأ من متناول يد القارئ. المكتبة المثالية لا تتطلب حركات اكروباتية.

في المكتبة المثالية لا يكون الجو أبدا حارا جدا أو باردا جدا.

المكتبة المثالية هي مكتبة منظمة الى حد أنها لا تحتاج الى تصنيف في رُقَع.

لا قسم في المكتبة المثالية هو نهائي.

خارطة المكتبة المثالية هي فهرسها.

المكتبة المثالية توفر حصولا مقبولا للطعام، الشراب، وآلات النسخ.

المكتبة المثالية هي على حد سواء مكتبة محمية ومكتبة عامة، خصوصية ومفتوحة للعلاقات الاجتماعية، معدّة للتأمل وللحوار، شديدة البخل وسخية، واسعة المعرفة وشكوكية، مفعمة باليأس من المقدار الوافر وبالأمل بما لم يُقرأ بعد.

المكتبة المثالية تحتفظ بوعود لكل كتاب محتمل.

كل كتاب في المكتبة المثالية له صداه في كتاب آخر.

المكتبة المثالية هي انطولوجيا دائمة البقاء، دائمة التجدد.

المكتبة المثالية تسمح بالخربشة على كتبها.

المكتبة المثالية هي مكتبة مشاعة وخاصة معا. إنها تقتني كل الأدب الكلاسيكي المعترف به وكل الأدب الكلاسيكي غير المعروف سوى لقلة من القرآء. في المكتبة المثالية تجاور «كوميديا» دانتي كتاب «المواعيد الأخيرة» لفيل كوسينو، تجاور «مقالات» مونتاني كتاب «مونتاني» لادواردو لورينزو، تجاور «مدام بوفاري» فلوبير كتاب «جسر أوديسا» لإدغاردو كوزارينسكي، تجاور «الأخوة كارامازوف» دوستويفسكي كتاب «دوستويفسكي يقرأ هيغل في سيبيريا وينفجر بالبكاء» للازلو فلويلديني.

في المكتبة المثالية، مهمة القارئ هي تدمير النظام القائم.

عدد الكتب في المكتبة المثالية مختلف. يُقال أن مكتبة الاسكندرية كانت تحتوي على سبعمئة ألف لفيفة؛ إحتوت رفوف خورخه لويس بورخس بالكاد على خمسمئة كتاب؛ كان للمكتبة السرّية لمعسكر إعتقال بيركيناو للأطفال ثمانية كتب نفيسة، كانت تُخفى كل ليلة في مكان مختلف.

المكتبة المثالية، حتى عندما تُبنى من جدران ورفوف وكتب، تكون في الذهن. المكتبة المثالية هي مكتبة متذكَّرة.

المكتبة المثالية توحي بنَصّ واحد مستمر بلا بداية قابلة للرؤية ولا نهاية قابلة للتنبؤ.

في المكتبة المثالية لا يوجد كتب ممنوعة ولا كتب مزكّاة.

في المكتبة المثالية هي مكتبة قريبة لكل من القديس جيروم ونعوم تشومسكي.

في المكتبة المثالية ما من قارئ شعر يوما أنه غير مرغوب به.

كل صفحـة في المكتبة المثاليـة هي الصفحـة الأولى. ولا أي منها هي الصفحة الأخيرة.

مثـل مُرَبَّعات بول فالـيري في الدماغ، للمكتبة المثاليـة أقسام مدرجة كالتـالي: «للدراسة في مناسبة أكـثر تفضيلا». «لم يُفكَّر بهـا ثانية أبدا». «عقـم المواصلـة». «مضامين غـير متَفَحَّصـة». «أعمال تافهـة». «كنز معروف يمكن أن يُفتش عنه فقط في الحياة القادمة». «خطِر». «مرهف». «مستحيـل». «مهجور». «محفـوظ». «دع الآخرين يتعاملون مع هذا!» «ميزتي القوية». «صعب». «الى آخره».

المكتبة المثالية تعطّل فاعلية لعنة بابل.

المكتبـة المثاليـة ترمـز الى كل شيء يمثلـه مجتمع. المجتمـع يعتمد على مكتباته ليعرف هويته لأن المكتبات هي ذاكرة المجتمع.

المكتبـة المثالية يمكن أن تنمو بلا نهاية دونمـا إقتضاء مكان مادي أكبر، ويمكنهـا تقـديم معرفة عن كل شيء دونمـا إقتضاء زمان مـادي أكثر. مثل إستحالة جميلة، تعيش المكتبة المثالية خارج الزمان وخارج المكان.

معاظـم[١٨٣] قديمة تحمل هـذا النقش (ما أنت عليه، كنّاه يوما؛ ما نحن عليـه، ستكونه). العبـارة نفسها يمكـن أن تُقال عن كتـب المكتبة المثالية وقرّائها.

المكتبة المثالية هي ليست مَعْظَمة.

بعض مـن أقـدم المكتبات كانـت محفوظة مـن قبل الكهنـة المصريين القدمـاء، الذين يؤثثـون الأرواح الراحلة بكتب لتدلّهـم عَبْر طريقهم الى مملكة الأموات. المكتبة المثالية تبقي مهمة قيادة الأرواح هذه فعّالة.

(١٨٣) جمع مَعْظَمة: مستودع تُحفظ فيه عظام الموتى. (المورد)

المكتبة المثالية تحفظ وتجدد مجموعتها على حد سواء. المكتبة المثالية هي مكتبة مرنة.

ثمة كتب هي بحد ذاتها مكتبة مثالية. أمثلة: «موبي ديك» ملفيل، «كوميديا» دانتي، «مذكرات من تحت القبر» شاتوبريان.

لا داعي لبوصلة في المكتبة المثالية. مظهرها المادي هو أيضا بناءها الفكري.

معماري المكتبة المثالية هو في المقام الأول قارئ مثالي.

المهمة المستحيلة لكل طاغية هي تدمير المكتبة المثالية.

المهمة المستحيلة لكل قارئ هي إعادة بناء المكتبة المثالية.

المكتبة المثالية (كما كل مكتبة) تحمل على الأقل سطرا واحدا كان كُتِب حصريا لك.

# مكتبة اليهودي التائه

(نوع بطئ من أنواع البلاد!) قالت الملكة. (الآن، <هنا>، يستغرق منك كل الركض الذي تستطيعينه، للبقاء في نفس المكان. إن شئت الذهاب الى مكان آخر، عليك أن تركضي مرتين على الأقل).

**«عَبْر المرآة» الفصل ٢**

حين كنـت في الخامسة من العمر، قضت أسرتـي صيفا في غراميش– بارتنكيرشـ، قريـة على الألـب تشبه البطاقـات البريديـة بشرفات ملأى بالجيرانيوم، ومصاريـع أبواب بفتحات على شكل قلـب، وأبقار برتقالية اللون تتهادى في مشيها عبْر الشوارع الصغيرة عند الغسق، قارعة أجراسها النحاسيـة. في تلـك الأيام، لم يكـن لـدي أحساس بهويتـي الاجتماعية والثقافيـة: لم أكن أعـرف أن عائلتي يهودية، لذلك لم أكن أملك فكرة عن غرابـة أن تختار أسـرة يهودية، مكانا لقضاء العطلة أثنـاء أقل من عقد على نهايـة الحرب، قريـة كانت واحدة مـن القرى المفضلة عنـد هتلر. غابات عميقـة الزرقة ارتفعـت على المنحـدرات، المحيطة، وغالبا، مـا كنّا نشق طريقنـا ببطء خلال الدروب المظللة لواحـدة من قمم التلال لتناول الطعام في الهـواء الطلق. كان في واحد من هذه الدروب مشاهد درب الصليب، كل مشهـد يمثل صلب يسوع منحوتا بالخشب ومنصوبا عاليا على سارية: أربعـة عشـرة مشهدا صغـيرا تتقدم، كمـا في كتاب قصص مصوّرة، من محاكمـة المسيح والحكم عليه الى إضجاع جثمانه في القبر. مربيتي (يهودية تشيكية كانت هربت من النازيين، وكان لها مخيلة صغيرة وأصغر منها حسّ

بالفكاهة) عرفت قصة آلام المسيح بشكل سطحي فقط، وتفسيرها للصور المختلفة لم يرضنـي تماما. مشهد واحد، مع ذلك، هو المشهد الذي يسقط فيـه يسـوع للمرة الثالثة، بدا انهـا كانت تعرقه جيـدا. المسيح، الذي تعثّر مرتـين تحت ثقل الصليب، يتعثّر مرة أخرى، هـذه المرة عند باب اسكاف يهودي يدعـى أهاسورس. يدفع الاسكاف المسيح بعيـدا بلا شفقة، قائلا له أن يواصل طريقـه. (سأواصل طريقي)، يجيب المسيح، (لكنك ستتلكأ حتـى أعود!) منذ ذلك الحين فصاعدا، يُحكَم علـى أهاسورس بالتيه على الأرض ولا يتاح له التوقف إلّا لفترات وجيزة هنا وهناك. لم يبل حذاءه و لم تتمـزق ملابسه تماما أبدا، وكل مئة عام يُستعاد شبابه بمعجزة. تنحدر لحيته الى قدميه، يحمل في جيبه خمس قطع نقدية تتوافق مع الخمسة جراح التي أصابت الرجل الذي أهانه، وهو قادر على التكلم بكل لغات العالم. بما أنه يناهـز الألفي عام من العمر، فهـو كان شاهدا على أحداث لا تحصى ذات أهمية تاريخية كما يعرف كل قصة وُجدِت كي تروى.

رغم أن التيه السرمدي، الذي يُحكَم به بسبب خطيئة أُرتكِبت أو وعد لم يـوف به، له جذور في الأدب اليهـودي، الاسلامي، والمسيحي المتقدم وحتى البوذي، فـأن القصة ظهرت، كما نعرفها، أول مرّة في وقت ما من القـرن الثالث عشـر. الرواية المحققـة الأولى هي ايطالية، تغـور في تاريخ بولونيـزي يمتد زمنيـا من عام ٧١٨ حتى عـام ١٢٢٨. في ١٢٢٣، وفقا لواحـد من مؤرخي تلك الفترة، وصلت مجموعة من الحجيج الى دير فيرّارا وأعلمـوا رئيس الدير أنهـم أثناء ترحالهم في ارمينيـا، إلتقوا رجلا يهوديا كشـف لهـم أنه كان حاضـرا أحـداث آلام المسيح وكان دفـع المسيح من بابـه، وبالتالي أصبح ملعونا حتى <الجيئة الثانية>. (هذا اليهودي)، يشرح المـؤرخ، (يقال أنه، كل مئة عام، يعود الى سن الثلاثين، ولا يستطيع الموت حتى يعود الرب).

بعـد خمس سنوات مـن تاريـخ الحدث الايطـالي، روجـر أوف ويندوفـر، رجل انكليزي مقيم في دير سانت البانز، شمال غرب لندن، وصـف لقاءً مماثلا في كتابه «فلوريس هيستوريـاروم». من الواضح أن قصـة ويندوفر مبنية على الرواية البولونيزية، لكنها تحوي تفاصيلا أكبر، لـذا أعتبرت لعدة قرون القصة الأصلية، رغـم ان إسم الرجل وظروف لعنتـه يختلفان عن النسخة التي نعرفها اليوم. وفقا لويندوفر، روى قس كان يـزور سانـت البانز لمضيفيـه أنه في ارمينيا، في عـام ١٢٢٨، كان رجل تقي إسمه جوزيف (لا شيء قيل عن كونه يهودي) غالبا ما يتناول الطعـام على مائدة القس. جوزيف هـذا نفسه كان موجودا في محاكمة المسيح. عندما أُقتيد المسيح، بعد حكم بيلاطيس، ليتم صلبه، واحد من خدم بيلاطيس وهو شخصـ يدعى كرتافيلوس، ضربه على ظهره قائلا بسخرية: (إذهـب بسرعة، يسوع، إذهب بسرعة؛ لماذا تتلكأ؟) فأجاب يسـوع، ناظرا اليه بتجهم، (أنا ذاهب، أمـا أنت فستنتظر حتى أعود). بعد مـوت المسيح، عُمِّدَ كارتافيلوس على يد انانايس (الذي عمّد أيضا بولسـ الرسـول) وصار إسمه جوزيـف. عاش جلّ حياتـه في ارمينيا، مبشّـرا بكلمـة الرب، ووضـع أمله بالخلاصـ على أساس أنـه إرتكب خطيئته بسبب الجهل.

أتـاح تاريـخ أحداث روجـر أوف ويندوفر بروزا لعـدد من النسخ المتنوعـة. في أقطار البحر المتوسط، أصبح كارتافيلوس يسمى باتاديوس (الاسم يعني، هو الذي يضرب أو يدفع الرب)؛ في فرنسا، بوتيديْو؛ في ايطاليـا، بوتاديّو، الذي أصبح بـدوره فوتاديّو (المخلص للرب)، تُرجِم في الاسبانيـة الى خوان اسبـيرا إن ديوس، في البرتغالية خـواو اسبيرا إم ديوس، وثانية في الايطالية، هذه المرة جوفاني سيرفو دي ديّو. تحت هذه التسميـات المختلفـة، يظهر اليهودي التائه في أعمـال الكتّاب الغربيين

المهمـين، من تشوسـر الى ثرفانتس، من فرانشيسكـو رودريغز لوبو الى مارك توين، من يوجين سو الى فريتزو & لوشينينتي.

أكـثر النسـخ الأولى تأثـيرا، تلك التـي تضفي على اليهـودي التائه حضـورا ماديـا معاصـرا، كانت كتيبـا ألمانيـا صغيرا نُشِر عـام ١٦٠٢ تحت عنـوان « Kurtze Beschreibung und Erzhlung [sic] von einem Juden mit Namen Ahasuerus» ((«وصــف وسرد قصيران [كذا] عن يهودي يدعى أهاسورس»). يروي كيف أن قس شليزفيغ، في شبابه، زار هامبورغ في العام ١٥٤٢ وهناك شاهد في الكنيسة ذات يوم أحد (رجلا كان شخصا طويـل القامة، بشعر طويل مرسل على كتفيه، واقفا عاري القدمين عند المذبح). كان أخمصا قدميه متحجرين كقرن، وسميكـين جدا حـدّ يمكن للمـرء قياسهما بإصبعـين مضمومين. ثَبُت في النهايـة أن الغريب هو أهاسورسـ، اليهودي الذي دفع المسيح بعيدا عن بـاب داره. قال للقس أنه في زمن آلام المسيـح كان اسكافيا، وبعد أن إستنزلـت اللعنة عليـه راح يهيم على وجهـه في العالم دون لحظات راحـة. لدهشة القسـ، كان أهاسورس قادرا علـى الوصف بالتفاصيل (لحيـوات، معانـاة، وميتـات الحواريـين المقدسين). بعـد سنوات، في ١٥٧٧، نقل سفير شليزفيغ الى اسبانيا أخبارا للقس عن مشاهدته رجل غريب بالأوصاف نفسهـا في مدريد، وكان يتحدث الاسبانية بطلاقة. (النسخـة الأحـدث أضفـت عليه موهبـة التحدث بـكل اللغات التي نشـأت في بابل). (ماذا علينا أن نظن بهـذا الانسان؟) يختتم الكتيب. (يمكن للمرء أن يكون حرّا في الحكم عليه. أعمال الله مدهشة ومبهمة، وبمرور الزمن ستكون أكثر كذلك، وستكون أغلب الأشياء المخفية الآن مكشوفة، بوضوح... عند اقتراب يوم الدينونة ونهاية العالم).

قصـة هذا الطوّاف الذي لا يكلّ سكنـت أحلامي. لم أكن أعتبر قدره

لعنـةً، كنت أفكّر كـم هو جميـل أن تسافر وحيدا وبلانهايـة، تزور كل بلـد في العالم وتلقى كل أصناف البشر؛ الأهم من كل شيء، القدرة على قـراءة أي كتاب يقع بين يديك. حتى عمر الثامنـة، كانت لغاتي الوحيدة هـي الانكليزية والالمانية. كنت أنعـم النظر بحسد في الحروف العبرية في الهاغـاده[١٨٤] على طاولة أبي، ونقش الحروف العربية على صناديق التمر المصـري التي كانت أمي تطلبها بالبريد مـن القاهرة، والكلمات الاسبانية في كتاب القصص المرسل اليّ من بوينس آيرس من قبل عمّة مغامرة كانت تأمـل بأن يشجعني الكتاب على تعلّم لغتي الأم. كل هذه الكتابات كانت معذّبـة وغامضة بقدر ما كانت الشفرات السرّيـة التي ظهرت في قصص شرلـوك هولمـز. حسدت اليهـودي التائه علـى قدرته على قـراءة المكتبة الكونية.

لأنـه خلـف كل كابوس غامر لكون هـو تقريبا لانهائـي يكمن حلم بابل المجنون، في الوصول الى حـدوده بعيدة البلوغ، وحلم الاسكندرية المجنـون، في إقتنـاء كل ما يمكـن معرفته عـن طبيعته الغامضـة وجمعها تحـت سقف واحـد. كل مكتبة، مهمـا تكن صغيرة، هـي مزيج من بابل والاسكندريـة وثم هي مكتبـة كونية واسعة النفوذ. بمـا أن كل كتاب هو شاهد على قرابته لكل الكتب الأخرى، وكل رف لا بد أن يعترف بعجزه عـن إحتوائهـا. جوهر أي مكتبة هـو ذاك الذي يدل علـى نحو متواضع وهـام على طموحاتها ومواطن ضعفهـا في الآن ذاته. في كل وقت يفتح فيه القـارئ كتابا على الصفحة الأولى، هو يفتـح سلسلة لا تُعَد من كتب تسطّـر رفوفنا من الصباح الـذي اختُرِعت فيه الكتابة حتى آخر ظهيرة في المستقبـل. كل شيء موجود، كل قصـة، كل تجربة، كل سرّ رهيب ورائع؛

(١٨٤) الجزء الاسطوري من التلمود. [ المورد ]

نحـن نفتقر فقط الى حدّة الذهن، الصبر، القـوة، المكان، الزمان. جميعنا عدا اليهودي التائه.

النظـر الى قَدَر اليهودي التائه لا كونه لعنة بل بركة قد يكون أقل غرابة ممـا يمكن أن نظن. دافعان متصارعان يحكمان زمننا القصير على الأرض: دافـع يسوقنـا الى الأمام؛ آخر يجذّرنـا في مكان واحـد ويشدّنا بإحكام الى سمـاء واحـدة. كلا الدافعـان ينتميان الينـا، يعرّفانـا ككائنات بشرية وبنفسـ القدر كائنات واعية بذاتها وبنتيجتها المنطقية عنها، اللغة. الدافع الى المواصلـة والدافـع الى السكون يشـكلان إحساسنا بالمـكان، الحاجة الى معرفـة من نكـون والحاجة الى الشك بهذه المعرفة يحـددان إحساسنا بالزمان.

الطوّافـون الـذي بلا وطن، قاطنـو المدينة، رعـاة الماشيـة، ومزارعو الغلـة، المستكشفـون وأصحاب البيـوت (أو في التعبـير الأدبي، انكيدو وكلكامش، قابيل وهابيل، اوديسيوس وبينيلوب) جسّدوا، طوال الزمن، هذيـن التوقين، توق الى مـا يقبع خارجا، وتوق آخـر الى ما يقبع داخلا. ولحظتـان في آلام المسيح، ومشهدان من مشاهد صلبه في درب الصليب، ترمـز، كما أعتقد، الى هـذه القوى المتعارضة. التنقـل والاستفهام ممثلان في المشهـد التاسع، عندما يحدث اللقاء مـع أهاسورس؛ التوقف بسكون وانعكاس الذات يخطران في المشهد السادس، عندما تضع فيرونيكا قطعة قماشـ على وجه المسيح المعـذّب فترى قسماته ارتسمـت بإعجاز على نسيـج القماش. هذه القـوى الحيوية تنافس إحداهـا الأخرى وتكملها. الانتقـال بعيدا عن المكان الـذي ندعوه مكاننا يسمح لنـا بإحساس أكثر بهويتنـا الحقيقية لكنه في الوقـت ذاته يصرفنا عن تأمل الـذات؛ البقاء في نقطـة ثابتـة يساعدنا على كشف النقاب عن تلـك الهوية بترابط وثيق مع الإلهـي لكنه يجعـل المهمة مستحيلة لأنه يعمينا عـن كيف نصبح معرّفين

من خلال عالمنا المحيط، الملموس. علينا التنقل للقاء اولئك الآخرين الذين يوفرون مرايا متغيرة نضم بواسطتها صورنا الذاتية الى بعض لننتج منها كلّا كاملا. ومع هـذا لا بد أن يوجد مكان راسخ يمكننا الوقوف فيه و، بروئية مـا دعـاه ييتس (الوجه الـذي كان لي قبل أن يُخلق العـا لم)، نعلن الكلمة <أنا>.

عندمـا كنت طفـلا لم أكن أميّز بوضـوح بين هويتي الذاتيـة والهوية التـي ابتدعتها الكتب لي. ما اعنيه هو أنني لم أكـن أفرّق بين الأدوار التي اخترعتها الكتب لي (سندبـاد أو كروزو) وتلك التي أصبحت ملكي عبْر الظروف العائلية والتركيـب الجيني. كنت ضمير المتكلم المفرد ذاك الذي قـرأت عنه وحلمت به، وكان العا لم يطفح مـن الصفحة في واقع تقليدي ويعود ثانية. كان المكان هو ذلك الذي حلّق فيه بساط سندباد السحري، وكان الزمـان هو السنين الطويلة التي أمضاها كروزو منتظرا الإنقاذ. فيما بعـد، عندما إنسلت اليّ خلسة الفروقات بين الحياة اليومية وقصص الليل، أدركت أنني الى حد معين مُنحتُ، بفضل كتبي، الكلمات التي ساعدتني على جعل عا لم واحـد ذي معنى وجعل الآخر مفهوما، وقدّمت لي بعضا من المؤاساة عن العالمين.

ربما أن الكتب، من كل الأدوات التي إخترعناها لتكون زادنا في درب إكتشـاف الذات، هي الأكثر نفعا، الأكثر عمليـةً، الأكثر تماسكا. بإضفاء كلمات على تجربتنا المحيِّرة، تغـدو الكتب بوصلاتا تجسّد النقاط الأربعة الرئيسيـة: التنقّل والاستقـرار، تأمل الذات وموهبـة النظر نحو الخارج. الاستعـارة القديمة التـي ترى العا لم كتابا نقرأه ونُقـرأ فيه نحن أيضا تدرك فحسـب هذه القوة التوجيهية، الشاملة للكتاب. في الكتاب، ما من نقطة هـي الشمال حصريا، لأنه مهما تكـن النقطة التي نختارها، تبقى الثلاث إتجاهـات الآخرى حاضرة علـى نحو فعّال. حتى بعـد أن عاد يوليسيس

الى منزلـه ليجلس بجانب موقـده، ظلت ايثاكا مرفأ علـى شواطئ البحر المغـوي، مرفـأ كلمة وسط عـدد لا يحصى مـن كتب المكتبـة الكونية؛ دانتي، وهـو يبلغ الرؤية الأسمى للحب، الحـب الذي هو (كتاب مؤلف من أوراق شجـر ساقطة / تبعثرت في كل مكان من العالم) (legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna)، يشعـر بإرادته ورغبته تحرّكتا بذاك الحـب (الذي يحرّك الشمس والنجوم الأخـرى) (l'amor che move il sole e l'altre stelle). هكـذا يسـير الأمـر مع القارئ، الذي يجد في النهاية الصفحـة المكتوبة من أجله، التي هـي جزء من كتاب واسـع، هائل متكوّن مـن كل المكتبات ويضفي على الكون معنى.

ومع ذلك، تقريبا كل الأوصاف التي أُسبِغت على اليهودي التائه تُظهِره عديم الكتب شديد التوق الى العثور على خلاص في عالم من لحم وصخر، لا في عـالم مـن كلمات. يبدو هذا غير صحيح. الثيمـة الأساسية في أكثر النسـخ شعبية المصاغة في قالب روائي، كتاب «roman-feuilleton, Le Juif errant» مـن القرن التاسع عشر ليوجـين سو، هي المؤامرة الجزويتية الشريـرة للسيطـرة على العـالم؛ المشاريـع الفكرية لليهـودي التائه ليسن مستكشفـة. على رحلة أهاسورس المتقدمة باستمـرار (وفقا لسو) تكون المكتبـات مجرد غرف اجتماعـات في بيوت، والكتب هـي أما كراسات دينية أو فهارس شيطانية عن الخطيئة تحت قناع كتيبات اعتراف جزويتية.

لكـن مـن الصعب أن نصـدّق أن الله الواسع الرحمـة يمكن أن يحكم علـى انسـان بالبقاء في غرفة انتظـار بوسع العالم مـن دون أدوات قراءة. بدلا من ذلك، أتخيّل أهاسورس ممنوحا ألفي سنة من قراءة جوّالة؛ أتخيله زائـرا مكتبات العالم ومحلات بيع الكتب الكـبرى، مستنزِفا ومالئا حقيبة كتبه بكل عنـوان جديد يظهر أثناء ترحاله، من كتاب «إل مليوني» لماركو

بولو الى «دون كيخوته» لثرفانتس، من «حلم القصور الحمر» لكسيوكين كاو الى «اورلاندو» لفرجينيا وولف، التي سيجد فيها (شأنه شأن كل قارئ) آثارا لقدره الغريب الخاص به. في زمن أقرب الى عصرنا، وكي لا يكون محمّلا بأكثر مما ينبغي، يسافر التائه ربما مع إي- بوك، الذي يعيد شحنه دوريا في واحد من مقاهي الانترنت. وفي عقله، عقل القارئ، تغطي الصفحات، المطبوعة والافتراضية، وتوَلّف، وتخلق قصصا جديدة من جمع هائل من قراءات متذكَّرة ونصف متذكَّرة، مضاعفة كتبه بألف كتاب، المرة تلو الأخرى.

ومع ذلك، حتى في المكتبة الكونية لا يمكن لليهودي التائه، حاله حال القارئ المثالي، أن يكون راضيا أبدا، لا يمكنه أن يكون محددا أبدا بمحيط ايثاكا واحدة، برحلة بحث واحدة، بكتاب واحد. بالنسبه له، أفق كل صفحة يجب أن يتجاوز دائما - وبسعادة - ذكاءه وفهمه، كي تصبح كل صفحة أخيرة هي الصفحة الأولى. لأن كل كتاب، كما قلنا، حالما ينتهي يقود الى آخر منتظرا بصبر، وكل قراءة تهب الكتاب حياة جديدة بروتوسية[١٨٥]. مكتبة أهاسورس (التي يحملها بشكل رئيسي، كأي قارئ جيد، في ذهنه) تتردد عبْر أروقة من مرايا تحشّي وتعلّق على كل نص. كل مكتبة هي مكتبة ذاكرة: أولا، لأنها تحفظ تجربة الماضي، وثانيا، لأنها تحيا في أذهان كل واحد من قرّائها.

يعرف اليهود هذه التطبيق جيدا. بعد زمن طويل من تدمير معبد اورشليم،واصل اليهود في البلدان االمتفرّقة بإقامة الطقوس المحددة، منتقلين هنا وهناك في مكان لم يعد مؤلفا من صخر وملاط، لكن فقط

(١٨٥) نسبة الى بروتوس، واحد من قتلة قيصر، وتأتي هنا بمثابة صفة للتقلّب والتغيّر المستمر.

مـــن كلمات مدوّنة لتوجيههم. تلك هي طبيعة كل المنافي: إنها تؤكد على مثابرة الذاكرة. مطـرودون من أندلسهم الأصليـة، واصل عرب قرطبة، توليـدو، وغرناطة تلاوة القصائد التي ألهمتهـا المناظر الطبيعية الاسبانية؛ كلاجئين في أمريكا الجنوبية وكنـدا، كتب الأرمن الذين نجوا من المذبحة التركيـة مكتباتهـم التي دُمِّـرت في بلادهـم الاناضولية؛ أنشـأ الناجون مـن الديكتاتوريـة العسكرية في شيلي والأرجنتـين دور نشر في أوطانهم الجديدة لـلأدب الذي إستمـر يُكتب رغم الصمـت المفروض بالدم. في باريس، إستعـار الكوبيون، الذين فرّوا من نظام كاسـترو، اللغة الفرنسية وكيّفوهـا لتلائـم إعادة روايـة قصصهم؛ في لندن، مـزج محمود درويش الايقـاع الفلسطينـي لقصائـده بقراءاتـه لبورخس، بول ايلـوار، واميلي ديكنسـون؛ في منفـاه الامريكي، حمـل فلاديمير نابوكـوف معه المعجم الروسي الذي إحتوى، كما قال، على أحجار المباني لكل قراءات طفولته. الأمثلـة، للأسف، لا تحصـى. الحشود المدانة خارج أسـوار المدينة، رفاق رحلة أهاسورس في معسكـرات الاحتجاز في كاليه، لامبيدوزا، مالاغا، وعـدد لا حصر له مـن أماكن أخرى حاملـين معهم المكتبـات البالية من ماضيهم، هم كثـيرون جدا ومتنوعون حدّ أن معاقلنـا الداخلية بسكانها تبدو بالمقارنـة معهم مهجورة. في تلهفنا لمعاقبة اعداءنـا وحماية أنفسنا، كنّـا نسينا معنى أن نكـون آمنين. في خوفنا المتفاقـم، كنّا سمحنا لحقوقنا وحرياتنـا أن تكون مشوهة ومبتورة. بدلا مـن منع الآخرين من الدخول حبسنا أنفسنا في الداخل. كنّا نسينا أن مكتباتنا يجب ان تُفتح على العالم، بدلا من التظاهر بأننا نعزل أنفسنا عنه. أصبحنا سجناء أنفسنا.

ذلـك هو المعنى الأعمـق لعقوبة اليهودي التائـه، ونتيجتها المحتومة، لأنـه ما من لعنـة هي أحادية الجانب أبدا. اسطـورة الرجل المحكوم بالتيه بسبب فعل عديم الرحمة، أصبحت فعلا عديم الرحمة حوكم بسببه الكثير

من الناس بالتيـه. مذابح منظمة، تهجيرات، تطهـيرات أخلاقية، ابادات جماعيـة بغض النظـر عن الجنسيـة أو العقيدة هي إمتـدادات مقيتة لهذه القـراءة للاسطورة. لكني اعتقـد أنه ربما هناك قراءة أخـرى، كتلك التي كانت لي عندما قرأتها صغيرا أول مرة.

تيه سرمـدي عقاباً أو إستكشافـاً منوِّراً للعالم؛ مـكان جميل ومنعزل مكافـأةً أو قـبراً مفزعا وصامتا؛ الـ <آخر> عدواً مجهـولا أو إنعكاساً لنا؛ أنفسنـا مخلوقاتاً وحيدةً، معزولةً أو جزءً من كائنـات واعية بالعالم كثيرة، أبديـة. ربما كانت كلمات المسيـح للاسكاف اليهودي لا تعني العقوبة بل التعلّـم أن الاحسـان هو جوهـري، لأن الإحسان، كما قـال لنا القديس بولس، (يبتهج في الحقيقة). ربما ما كان يعنيه المسيح أنه من أجل أن نتعلّم لماذا لا يكون ضحية الظلم والاضطهاد محل سخرية ولماذا لا يتعرض الفقير للدفع بعيدا عـن بابنا يجب علينا الذهاب خارجا الى العالم والعيش وسط جيراننـا ونكون ضحايا للظلـم والاضطهاد، ونكون فقـراء، وندرك أننا دائما، مهما كنّا وأينما كنّا، نتيه خارج سور مدينة.

قلت أن المكتبات تحمل في جوهرها طموح بابل لغزو المكان وطموح الاسكندريـة للعَمـارَة في الزمان. قلت إنها ذاكرتنـا الجمعية، مقسّمة في ذاكـرات لا تحصى لأجيال وأجيـال من قرّاء فرديين. أريـد ان اضيف أن المكتبات، كما لو أن المعرفة كانت مطمورة في جيناتها، تدرك أن الجدران التي تحيـط بها هي مجرد سِقالات وأن مكانها هـو العالم المفتوح، الواسع لاولئـك القـرّاء الذين سجلوا أول مـرّة، في السهـول القاحلة، تجربتهم وخيالهـم على ألـواح طين تُحمَل باليـد. بسبب القوة التـي تمنحنا إياها القـراءة، للرؤية بعيون الآخرين والتكلم بألسنة الموتى، بسبب إمكانيات التنويـر والشهادة والحكمة التي تملكهـا المكتبات، اخترعت مخاوفنا لنا، كقـرّاء، صورة البرج العاجي، صورة قلعـة <الأميرة النائمة> التي تبقينا

مكبلـين بالكلمـات الجميلة، بعيدا عـن عا لم الواقع. العكـس، بالطبع، هـو الصحيـح. قراءات دون كيخوتـه قد تجعله يـرى الطواحين عمالقةً والخـراف جنودا أعداء، لكن هذه، كما يخمّن هو في دخيلة نفسه، هي فقط بنيات متخيَّلة، استعارات عن ادراك أفضل بالمعاناة الحقيقية من لحم ودم، ووجـوب ان تكون ملائما في عا لم غـير ملائم. تعثر مدام بوفاري في الكتـب على العشـق الرومانسي الذي لن تجده أبـدا في الحياة، لكن ذلـك الكمال الكاذب يمنحها القوة لرفض التعاسة والتبعية لقدرها مدى الحياة. يعـرف الأطفال ان ليلـى ليست حقيقيـة وأن الذئاب لا تسكن الغابات بشكل اعتيادي، لكن القصة المخيفة تؤكد معرفة لا توصف بأن الطفولة هي مكان خطر حيـث تطوف الأشياء السوداء المعتمة ولا شيء يبدو كما هو عليه. تجبرنا الكتب على النظر الى العا لم جيدا.

لكـن سواء كنّا نتيه كي نضيّع أنفسنـا أو نجدها، في المكتبات أو على الطرقـات، هـذا يتوقف على ارادتنـا الخاصة بنا، لا علـى المدن العدائية أو المضيافـة التـي تقع خلفنا وأمامنا. يمكننا السمـاح لأنفسنا بالرسو في صفحة ضحلـة، لا نتحرك أبدا الى الأمام أو، كاليهودي التائه، ننقاد الى الأمـام مع المدّ، بغير انقطاع، صـوب الأفق الواسع. (من جانبي)، كتب روبـرت لويس ستيفنسون، واحد من أكثر الرجال إحسانا، (أنا أسافر لا للذهـاب الى أي مكان، بل للذهاب فقط، أنا أسافر كرمى للسفر. الغاية الكبرى هي التنقل).

# المكتبة منزلاً

أرغمت نفسها على الدوران، ناظرة الى الرفوف وهي تتقدم نحوها... لكن الجزء الأغرب من كل شيء كان، متى ما نظرت بقوة الى أي رف لإكتشاف ما هو موضوع عليه، كان ذلك الرف المتميز يبدو دائما فارغا، رغم أن الرفوف الأخرى حوله كانت محتشدة بقدر ما استطاعت حمله.

**«عبْر المرآة» الفصل ٥**

للسنوات السبع الماضية، سكنت في بيت كاهن حجري قديم في فرنسا، جنوب اللوار فالي، في قرية يقطنها أقل من عشرة آلاف نسمة. إخترت المكان لأن بجانب البيت نفسه حظيرة، مهدّمة جزئيا عمرها قرون، كبيرة بما يكفي لتأوي مكتبتي التي تناهز الثلاثين ألف كتاب، المجمّعة على مدى ستة عقود سرمدية. عرفت انه حالما تجد الكتب مكانها، سأجد مكاني.

مكتبتي ليست بهيمة منفردة بل مركّب من بهائم أخرى كثيرة، حيوان رائع خُلِق من عدة مكتبات بنيتها ثم هجرتها، المرة تلو الأخرى، طوال حياتي. لا يسعني تذكّر زمن لم أكن أمتلك فيه مكتبة من أي نوع. المكتبة الحالية هي نوع من سيرة ذاتية متعددة الطبقات، كل كتاب يحتفظ باللحظة التي قرأته فيها أول مرة. الخربشات على الهوامش، الموعد العَرَضي على الورقة الأولى البيضاء، تذكرة الحافلة الباهتة تؤشر على صفحة لسبب يبدو لي اليوم غامضا، كلها تحاول أن تذكّرني بمَنْ كنت حينذاك. في أغلب الأحوال، هي تفشل. ذاكرتي

هـي أقل اهتماما فيّ مما هي في كتبي، فمـن الأسهل تذكّر قصة قرأتها فيما مضى من تذكّر الشاب الذي قرأها وقتئذ.

واحدة من ذكرياتي الأولى (لا بد أنني كنت في سن الثانية أو الثالثة في ذلـك الحين) هي عن رف مليء بالكتب علـى الجدار فوق سريري والذي كانت مربيتي تختـار منه قصة وقت النوم. كانت هذه مكتبتي الأولى؛ حين تعلّمت القراءة بنفسي بعد سنة أو نحوها، أضحى الرف، المنقـول الآن الى مستوى أرضي آمن، ملكيتـي الخاصة. أتذكّر ترتيب واعـادة ترتيب كتبـي وفقا لقواعد سرية ابتكرتهـا لنفسي: كل سلسلة الكتـب الذهبيـة كان يجب ان تُجمـع معا، المجموعـات السمينة من الحكايـات الخرافية لم يُسمح لها بلمس مجموعة بياتريس بوتر الصغيرة جـدا، الحيوانـات المحنّطة لم يرخَّص لها بالجلوس علـى نفس الرف الذي يضم كتبا. قلت لنفسي إن أُفسِدت هذه القواعد فإن أشياء رهيبة ستحدث. خرافة وفن المكتبات هما مجدولان على نحو مُلْتَزّ.

مكتبتـي الأولى تأسسـت في بيت في تل أبيب، حـين كان والدي سفيرا للأرجنتين؛ مكتبتي التالية نمت في بوينس آيرس في فترة المراهقة. قبـل العـودة الى الأرجنتـين، طلب والـدي من سكرتيرتـه شراء كتب تكفـي لملء رفوف مكتبـة في بيتنا الجديد؛ بكرم، طلبـت هي بالبريد أحمـال كارة من الكتب مـن تاجر كتب مستعملـة لكنها اكتشفت، عند محاولـة وضعها على الرفوف، أن الكثير منهـا لا توافق حجومها مقاييـس الرفوف. غير مثبَطة، قامـت بتشذيبهم على الحجم المطلوب ثـم جلّدتهـم بأغلفة جلدية خضـراء داكنة، بلون السنديانـة المعتم، ما أضفـى على المكان جو غابة ناعم. سرقت كتبا من تلك المكتبة لتموين مكتبتـي، التي غطت ثلاثة من جـدران غرفة نومي. قراءة هذه الكتب المختونة تطلّب جهدا مضاعفـا لتعويض النتف المفقودة لكل صفحة،

تمريـن هو بلا شك درّبني فيمـا بعد على قراءة الروايـات <المقطوعة> لويليام بوروز(١٨٦).

ضمـت مكتبة مراهقتـي تقريبا كل كتاب ما زال يهمنـي حتى اليوم، بضعـة كتب أساسية كانـت أُضيفت. معلم سخـي، بائع كتب متعاطف، أصدقـاء كان يُعتبر منح كتاب بالنسبة لهم فعلا ساميا من الحميمية والثقة، ساعدني على بناء مكتبتي.

أشباحهـا تسكـن رفـوفي بتعطـف، والكتـب المهداة لم تـزل تحمل أصواتهـا، لذلك الآن، عندما أفتح «حكايـات قوطية» لايساك دينيس أو القصائد المبكـرة لبلاس دي اوتيرو، أحسّ أنني لا أقرأ الكتاب بنفسي بل يُقرأ لي بصوت عال.هذا واحد من الأسباب التي تجعلني لا أشعر بالوحدة في مكتبتي.

تركـت كتبـي ورائـي عندما رحلـت الى اوربـا في ١٩٦٩، قبل فترة وجيزة من قيام الديكتاتورية العسكرية. أفترض أنني لو بقيت، مثل الكثير من أصدقائي، لكان عليّ إتـلاف مكتبتي خوفا من رجال الأمن، لأنه في تلك الأيام الرهيبة كان يمكن لأي شخص أن يُتهَم بالتخريب لمجرد ظهوره حاملا كتـاب يبدو مشبوها (أحد مـا عرفته كان أُعتقِـل بتهمة الشيوعية لأنـه كان يحمل معـه رواية «الأحمر والأسـود»). اكتشف السمكريون الأرجنتينيون أنه صار هناك طلب غير مسبوق على خدماتهم، لأن الكثير مـن القرّاء حاولوا احـراق كتبهم في أحواض التواليـت، مسببين تصدع البورسلين.

(١٨٦) كاتب أمريكي، ١٩١٤- ١٩٩٧، اشتهر برواياته ذات الطابع الخاص وكانت غالبا ما تمزج بين الواقعية والفانتازيا وتتحدث عن المخدرات والشذوذ الجنسي، وأعتبِر الكاتب واحد من رموز البِيت جنريشن.

في كل مــكان أستقرُّ فيــه، كانت تبــدأ مكتبة بالنمو مستقلــة بنفسها تقريبــا. في باريس وفي لنــدن، في الحرارة الرِطبــة لتاهيتي، حيث عملت ناشـرا لمدة خمس سنوات، (نسختي من ملفيــل ما زالت تحمل آثار الطين البولينيسي)، في تورنتــو وفي كالغاري، جمعت كتبا ومن ثم، حين أزفّ الوقت للرحيل، رزمتها في صناديق لتنتظر بصبر داخل مخازن تشبه القبور متطلعة بأمل الى يوم النشور. في كل وقت كنت أسأل نفسي كيف حدث هذا، كيــف ان هذا الركام الوافر من الورق والحــبر سيغطي ثانية جدراني مثل اللبلاب.

المكتبــة كما هــي قائمة الآن، بــين جدران طويلة تحمــل أحجارها في بعضـ الأماكن توقيع بنّائيها مــن القرن الخامس عشر، تشتمل تحت سقف مــن عوارضـ خشبيــة متحللة بتأثــير المناخ علــى بقايا مــن كل المكتبات السابقــة، بضمنها، مــن مكتبتي الأقــدم، «حكايات خرافيــة» للأخوين غــريم في مجلدين، مطبوعة بخط قوطي داكن، ونسخة مخربشة من «خيّاط غلوشســتر». ثمة بضعة كتــب فقط تراها مكتبة جدّيــة جديرة بالاعتبار: نسخــة مزخرفــة من الكتاب المقدس صادر من حجرة نسّــاخ من القرن التاسع عشر (هدية من الروائي يهودا إلبرغ)، نصف دزينة من كتب فنانين معاصرين، بضعة كتب مــن الطبعات الأولى ونسخ موقّعة. لكني لا أملك الدعــم ولا المعرفة لأصبح جامع محــترف، وفي مكتبتي تتربع بغبطة كتب صقيلــة من بنغوين بجانــب بطاركة مختلفو الهيئة ومغلفــين بالجلد. لأنها بخــلاف أي مكتبة عامة لا تتطلب مكتبتــي شفرات مشتركة يفهمها قرّاء آخــرون ويتقاسمونها، نظمتهــا ببساطة وفقا لمتطلباتــي وأهوائي الخاصة بي. منطق ساذج معين يحكم جغرافيتها. تقسيماتها الرئيسية محددة باللغة المكتوبــة بها الكتب: هــذا يعني، دون تمييز بالنــوع، كل الكتب المكتوبة أصلا بالاسبانيــة أو الفرنسية، الانكليزيــة أو العربية تجتمع معا على نفس

الرفـوف. مع ذلك، سمحـت لنفسي بالكثير مـن الاستثنائات. مواضيع معينـة - كتب حول تاريخ الكتـاب، دراسات توراتية، نسخ من اسطورة فاوسـت، أدب وفلسفـة عصـر النهضـة، دراسـات عن المثليـة الجنسية، مؤلفات رمزية عـن الحيوانات وعاداتها - لها أقسامها المنفصلة. مؤلفون معينـون هم ذوو امتياز: لدي الآلاف مـن الروايات البوليسية لكن القليل مـن قصص الجاسوسيـة، افلاطون أكثر من ارسطـو، كل زولا ونادرا من موباسان، تقريبا كل جون هاوكس وسنثيا اوزيك لكن بالكاد من المؤلفين على قائمة النيويورك تايمز للكتب الأفضل مبيعا. لدي عشرات من الكتب الرديئـة جدا التي لم أرمها، في حالة أحتاج يوما الى مثال عن كتاب أعتقد أنـه رديء. الكتاب الوحيـد الذي طرحته من مكتبتـي كان كتاب بريت ايستـون ايليس «امريـكان سايكـو»، إذ أحسسـت أنه يلـوّث الرفوف بأوصافـه المثيرة للشبق وللألم الموجه بعمد. رميته الى القمامة؛ لم أعطه الى أي شخص لأني لا أعطي كتابا إنا غير مولع به. ولا أعرت كتبا. إن أردت لشخص أن يقرأ كتابا، أشتري نسخة وأقدمها هدية. أعتقد أن إعارة كتاب هي تحريض على السرقة.

مثـل كل مكتبة، ستتخطى مكتبتي الفضاء المخصص لها. لم يمض سبع سنوات على بنائها ومع هذا توسّعت مسبقا الى الجزء الأساسي من البيت، الـذي كنت أتمنى الحفـاظ عليه خاليا من رفـوف الكتب. كتب رحلات مصـوَّر، كتب عـن الموسيقى والسينمـا، انطولوجيات مـن أنواع شتى، تغطـي كلها الآن جدران عـدّة غرف. رواياتي البوليسيـة تملأ واحدة من غـرف نوم الضيـوف، وهي معروفـة الآن بغرفة الجريمة. ثمـة قصة بقلم خوليـو كورتازار، «بيـت محتَّل»، يُجبَر فيهـا أخ وشقيقتـه على الانتقال مـن غرفة الى أخرى حين يحتل البيت شيء غـير مسمّى إنجا بعد إنج، وفي النهاية يضطرّهما الى الخروج الى الشارع. أتنبأ بيوم ستتم فيه كتبي، كذاك

الغازي المجهول، فتحها التدريجي. ساكون عندئذ مطروحا في الحديقة، لكــن، وأنا عارف طريق كتبي، أخشى أنــه حتى ذلك المكان الآمن في ما يبدو سوف لن يكون بالكامل بعيدا عن طموح مكتبتي النهم.

# نهاية القراءة

(لا فائدة من المحاولة)، قالت: (لا يمكن للمرء أن يصدّق بأشياء مستحيلة).
(أحسب انك لا تملكين الكثير من الخبرة)، قالت الملكة. (عندما كنت في سنك، كنت دائما أفعل ذلك لساعة ونصف الساعة في اليوم. والسبب، لأني كنت أصدّق بما يعادل ستة أشياء مستحيلة قبل الافطار).

**«عبْر المرآة» الفصل ٥**

(لماذا علينا امتلاك مكتبات مـلأى بالكتب؟) سأل مبتسما شاب عا لم مستقبلـي في مؤتمـر عُقِد حديثا عـن المكتبة. (علم المستقبـل، لمن لا يقرَأ أدب الخيـال العلمي، هو فرع من الالكترونيات يتنبأ بتكنولوجيا المستقبل واستخداماتها الحالية). (لماذا نضيّـع مكانا ثمينا لخزن مجاميع لانهائية من نصوص مطبوعة يمكن بسهولة أن تُحصَر في رقاقة صغيرة جدا ومرنة؟ لماذا يُجبَر القرّاء على السفر مسافات بعيدة قاصدين مكتبة، متوقعين اكتشاف الكتاب الذي يبغونه هناك، و، اذا كان هناك، يستعيرونه للإحتفاظ به فقط لفترة محدودة؟ لماذا يرفض القرّاء الوصول الى آلاف العناوين التي لا تقتنيها أقـرب مكتبة اليهم؟ لماذا الاذعـان لتهديدات التأكسـد الحامضي، جلدة الكتـب سريعة الانكسار، الحبر المتلاشي، العثـة، الفئران، الدود، السرقة، الحريق، والمـاء عندما تكون كل الاسكندرية طـوع أطراف أصابعك من أي مـكان مريح تختار؟ الحقيقة هي أن القراءة كما عرفناها لم تعد ضرورة شاملة، ويجب أن تهجـر المكتبات أوعية النصوص النبيلة إنما العتيقة تلك التـي ندعوها كتبا وتتبنى النص الالكـتروني الآن والى الأبد، كما هُجِرت

فيمـا مضى ألواح الطين ولفائـف البرشمان لصالـح المخطوطات. إقبلوا بالمحتوم: زمن غوتنبرغ ولّى).

لسوء الحـظ، أو لحسن الحظ، الخطبة التي أعِـدتُ صياغتها مبنية على اعتقـاد خاطئ. فكرة مكتبة مبعثرة تولد ثانية بكل مجدها، حيثما يمكن أن يجد القارئ نفسه، لها فتنة بنتيكوستية[١٨٧]: يستلم كل قارئ، كالنار التي تمطر على الحواريين من السماء، هبة التكلم بألسنة لا تحصى. لكن مثلما لا يمكن أبدا أن يُعبَّر عن نص ما بشكل متطابق في ألسنة مختلفة، تكون الكتب والذاكرات الالكترونية، مثل الذاكرات الالكترونية مقابل الذاكرات التي في أذهاننا، مخلوقات مختلفة ولها طبيعات مختلفة، حتى عندما يكون النص الـذي تحمله هو نفسه. كما ناقشـتُ في «كومبيوتر القديس اوغسطين»، هـي أدوات من أنواع مميزة، وخواصها تؤدي أغراضا متعددة في محاولتنا لمعرفـة العالم. لذلك أي تناقض يدفعنا الى إلغاء واحدة منهما هو أسوأ من مزيف: إنه عقيم. أن تكـون قادرا، في ثواني، على ايجاد استشهاد نصف متذكَّر من ستاتيوس أو تكون قادرا، في مهلة لحظة، على قراءة رسالة غامضة لافلاطـون هو شيء يمكـن لأي شخص تقريبا القيام به، مـن دون المعرفة الواسعـة للقديس جيروم، وذلك بفضل التكنولوجيا الالكترونية. لكن أن تكون قـادرا على الايـواء الى فراشك مع كتاب بالٍ، معيـدا زيارة أماكن مألوفة، مخربشا بحواشي على الحواشي، مستأنسا بالورق والحبر، هو شيء يجـب على أي شخص تقريبا أن يظل قادرا علـى القيام به، بفضل المثابرة على المخطوطـة. كل تكنولوجيا لها محاسنها الخاصـة بها، لذلك ربما من المفيد أكثر أن نترك جانبا هذه الرؤية الصليبية عن الكلمة الالكترونية قاهرة

(١٨٧) نسبة الى البنتيكوست، عيد الحصاد عند اليهود، وأحد العَنْصَرة عند المسيحين، وهو احتفال بحلول الروح القدس على حواريي المسيح. [اوكسفورد]

الكلمـة المطبوعة ونستكشف بدلا من ذلـك كل تكنولوجيا وفقا لمزاياها الخاصة بها.

ربما أنـه في طبيعة المكتبات التقليدية تكـون الحاوية، بخلاف الدماغ البشـري، أقل طموحـا من المحتويات. قيـل لنا أن الخلايـا العصبية للمخ مؤهلـة لاستيعاب معلومات أكـثر بكثير من التي نخزنهـا فيها، وأن، في متاهة فصوصنا المخية، الكثير من الرفوف المتعذر قياسها تبقى فارغة طيلة حياتنا - مسببـة للمكتبيين فقدان رباطة جأشهم المضروب به المثل مغلبين بحسد مبرَّر اخلاقيـا. من الولادة حتى الموت نكدّس الكلمات والصور، العواطف والأحاسيـس، الحدس والأفكار، مصنفـين ذاكرتنا عن العالم، ومهمـا بلـغ اعتقادنا بأننا نحشـو أدمغتنا بتجارب، سيكـون هناك دائما مجال للمزيد، كما في واحدة مـن تلك البرشمانات القديمة المعروفة بالرَّق التـي تُكتب عليها نصوصا فـوق النصوص القديمة، مرة تلو المرة. (ما هو الدماغ البشري)، سأل شارل بودلير في ١٨٦٩، (غير رَّق طبيعي وهائل؟) مثـل رق بودلير اللانهائي تقريبا، مكتبة العقل ليـس لها حدودا قابلة لأن تُميَّز. مـع ذلك، في المكتبات التي من حجر وزجـاج، في تلك الحجرات التـي تُخزن بها ذاكرة المجتمع، يكون المكان دائما مفتقدا، وبرغم القيود البيروقراطية، الاختيارات المقصـودة، الافتقار الى الموارد المالية، والتدمير الارادي أو العَرَضـي، لا يوجـد أبـدا مجـالا كافيا للكتب التـي نتمنى أن نحتفـظ. لعلاج هـذا الارتباك شيّدنـا، بفضل مهاراتنـا التقنية، مكتبات افتراضيـة يقترب المكان من أجلها مـن اللانهائية. لكن حتى هذه الافلاك الالكترونيـة لا تستطيع انقاذ أشكال معينة من النص للأجيال القادمة. في هذه المكتبات الشبحية، لا يكون للنص المادي والكلمة المجسّدة وجود.

للمكتبـات الافتراضية منافعها، لكن هذا لا يعني أن المكتبات الحقيقية لم يعـد لها حاجة، مهما يمكن أن تحاول بكـدّ الصناعة الالكترونية إقناعنا

بالعكس، مهما يمكن أن تقدم نفسها غوغل وأخواتها ككيان خيِّر لا كمستثمرين لإرثنا الفكري. الـ <World Digital Library> [المكتبة العالمية الرقمية]، مكتبة مدعومة من قبل اليونسكو ومكتبة الكونغرس الامريكية، الببليوتك ناسيونال دو فرانس، ومكتبات وطنية أخرى، هي مشروع هائل ومهم، وحتى لو أن جزءً من الاعتماد المالي مصدره غوغل، فهو (حتى الآن) حرّ من المنفعة التجارية. مع هذا، حتى عندما تُبنى مثل هذه المكتبات الافتراضية الاستثنائية، تظل المكتبات التقليدية أساسية. نص الكتروني هو شيء، نص مطابق في كتاب مطبوع هو شيء آخر، ولا يحل أحدهما محل الآخر، تماما مثلما لا يحل سطر مسجّل محل سطر مطمور في ذاكرة فردية. المحتوى، الدعم المادي، التاريخ وتجربة القراءة تشكّل كلها جزءً من النص، بقدر ما تشكل مفرداته وموسيقاه. في المعنى الأكثر حرفية، المسألة هي ليست لامادية.

ومشاكل المكتبات التقليدية - الاختيار المتحيّز، التصنيف الموضوعاتي، الفهرسة الهرمية والرقابة الضمنية عليها، الواجبات في أرشفة وتدوير الكتب - تستمر بكونها - في أي مجتمع يعتبر نفسه أدبيا، مشاكل جوهرية. مكتبة الذهن هي معذّبة بكل الكتب التي لن نقرأها أبدا وبالتالي لن ندعوها أبدا كتبنا كما ينبغي؛ المكتبات الذاكرية الجمعية هي معذّبة بكل الكتب التي لم تدخل أبدا في دائرة الانتخاب للمكتبات؛ كتب مرفوضة، مهجورة، مقيَّدة، محتقَرة، ممنوعة، غير محبوبة، متجاهَلة.

تبعا لهذه الحركة البندولية التي تحكم حياتنا الفكرية، يلوح سؤال واحد ما يفتئ يتكرر، موجه الى كلا القارئ الذي يقنط من الافتقار الى الزمان ومجتمع القرّاء الذي يقنط من الافتقار الى المكان: لأي غرض نقرأ؟ ما هو سبب الرغبة في معرفة المزيد، للوصول الى أفق لإستكشافنا الفكري الذيماينفك يتقهقر؟ لماذا نجمع غنيمة هذه المغامرات في أقبية مكتباتنا

الحجرية وفي ذاكرتنا الالكترونية؟ لماذا نفعل ذلك على الاطلاق؟ السؤال المطروح من قبل العالم المستقبلي اللاذع يمكن أن يكون أكثر عمقا، وبدلا من التساؤل، لماذا القَراءة تقترب من نهايتها؟ (افتراض متحقق بذاته)، يمكننا أن نسأل، ما هي نهاية القراءة؟

مثال شخصي، ربما، يساعدنا على توضيح هذا السؤال.

قبل اسبوعين من أعياد الكريسماس عام ٢٠٠٨، أُخبِرت أني أحتاج الى عملية جراحية عاجلة، عاجلة جدا في الواقع بحيث لم يتيسر لي الوقت لأحزم حقيبتي. وجدت نفسي مضطجعا في غرفة طوارئ ناصعة، غير مرتاح وقلق، بلا كتب عدا واحد كنت أقرأه في ذلك الصباح، الكتاب المبهج لسيس نوتبوم «في الجبال الهولندية»، الذي أنهيته في الساعات القليلة التي تلت. قضاء الأربعة عشرة يوما التالية منقَها في مستشفى دونما أي مادة قراءة بدت لي عذابا فوق طاقتي، لذا عندما اقترح عليّ شريكي جلب بضعة كتب من مكتبتي، انتهزت الفرصة شاكرا. لكن أي كتب أردت؟

مؤلف سِفْر الجامعة وبيتر سيغر[١٨٨] علّمانا أن لكل شيء سبب؛ بشكل مماثل، يمكن أن أضيف، لكل سبب كتاب. لكن القارئ كان تعلّم أنه لا مجرد أي كتاب ملائم لأي مناسبة. ذاك الذي يجد نفسه مع الكتاب الخطأ في المكان الخطأ، لا يستحق سوى الشفقة، مثل المسكين رولد اموندسن، مكتشف القطب الجنوبي، الذي غرقت حقيبة كتبه تحت الجليد، فكان

---

(١٨٨) مغني وموسيقي وناشط بيئي وداعية سلام امريكي من مواليد ١٩١٩. نشط خلال الستينات في حركة الحقوق المدنية للسود في امريكا وغنى تضامنا مع الاقليات والمضطهدين والبلدان الفقيرة. من أشهر أغانيه «أين ذهبت كل تلك الزهور» التي تنتقد الحرب.

مقيّـدا، ليلة مجمدة بعـد أخرى، بقراءة الكتاب الوحيـد الناجي: الكتاب العسير الهضم «فن الرسم لجلالته في عزلته ومعاناته» لدكتور جون غودن. يعـرف القرّاء أن هناك كتب للقـراءة بعد ممارسة الحب وكتب للانتظار في قاعـة المطار، كتـب لمائدة الافطار وكتب للحمّام، كتـب لليالي الأرق في المنـزل وكتب لأيـام الأرق في المستشفى. لا أحد، لا حتـى أفضل القرّاء، يمكنـه بالكامل تعليل لماذا تكون كتب معينـة ملائمة لمناسبات معينة ولماذا لا تكون أخرى كذلك. بطريقة معينة لا توصف، شأن الكائنات البشرية، تتفق المناسبات والكتب على نحو غامض أو تتضارب مع بعض.

لمـاذا، في لحظة معينة من حياتنا، نفضّل رفقة كتاب على آخر؟ القائمة من العناوين التي طلبها اوسكاروايلد في «ريدنغ غول»، تضمنت «جزيرة الكنـز» لستيفنسون وكتـاب تمهيدي لمحادثـة فرنسيـة– ايطالية. ذهب الاسكندر العظيم في حملاته مع نسخة من «الالياذة» لهوميروس. إعتقدَ قاتل جـون لينون أنه من اللائق حمل روايـة «حارس في حقل الشوفان» لجَـي دي سالنجر عند التخطيط لارتـكاب جريمته. هل أخذ رواد الفضاء كتـاب «وقائع مريخية» لراي برادبري في رحلاتهم أو، بالعكس، فضلوا «قـوت الأرض» لاندريه جيد؟ أثناء عقوبـة السجن لبرنارد مادوف، هل سيطلب «دوريت الصغـير» لديكنز ليقرأ كيف أن مستر ميردل المختلس، العاجز عن تحمّل عار فضيحته، قطع حنجرته بموسى حلاقة مسروقة؟ البابا بينيديكـت الثالث عشر، هـل سيعتزل في الــ studiolo [١٨٩] خاصته في الكاستيللـو سانت آنجيلو مـع نسخة من «بوبـا دو مونبارناس» لشارل– لوي فيليب، لدراسـة كيف سبّب الإفتقار الى الكوندومات وباء السفلس في باريس القرن التاسع عشر؟ تخيَّلَ الرجل العملي جي كي تشسترتون أنه

(١٨٩) <ستوديو>، بالايطالية في الأصل.

اذا نـزل في جزيرة قاحلة فإنه سيرغب أن يكون معه كتيبا بسيطا عن كيفية بنـاء السفن؛ في ظل نفس الظروف، كان الرجـل الأقل عملية جول رينار سيفضل «كانديد» لفولتير و«Die Räuber» لشيلر.

وأنا، أي كتب اخترت لتكون خير جليسة في صومعتي في المستشفى؟

رغم ايماني بالفائدة الواضحة للمكتبة الافتراضية، فأنا لست مستخدما لـلاي- بوك، ذلـك التجسّد العصـري للألـواح الآشوريـة، ولا للآيبود الليليبوتـي[١٩٠]، ولا للغَيْم بـوي[١٩١] النوستالجي. انا أعتقد، كما عبّر راي برادبـري، أن (الانترنـت هو تلهية كبيرة). اعتدت علـى مساحة الصفحة وثبات الـورق والحبر. وضعت اختراعا عقليا للكتب المركومة جنب سرير نومـي. نبذت الروايـات الحديثة (مجازفة كبيرة لأنها غـير مجرَّبة بعد)، سيَر الحياة (مكتظة جدا في ظل الظروف التي أمرّ بها: عالقا في تشابك من هراء، وجدت حضور أناس آخرين في غرفتي مزعجا)، مقالات علمية وروايات بوليسية (عقلية جدا: بقدر ما كنت أستمتع بالنهضة الداروينية واعادة قراءة قصص الجريمة الكلاسيكيـة، شعرت أن الرواية المفصلـة للجينات الأنانية والعقـل الاجرامي لن تكـون الدواء المناسب). لَعبَـت برأسي فكرة ترويع المرضـات بكتاب كيركجـارد «ألم ومعاناة: المرضـ حتى الموت». لكن لا: مـا كنت أريده هو المعادل لطعام طيّـب، شيء كنت تمتعت به ويمكنني العـودة اليه ثانية وبلا جهد، شـيء يمكن أن يُقرأ للمتعة وحدها لكن ذلك، في الوقت ذاته، سيبقي دماغي مضطرما ومطنطنا. سألت شريكي أن يجلب لي الجزأين من نسختي «دون كيخوته دي لامانشا».

---

(١٩٠) نسبة الى ليليبوت، وهي اسم القرية التي ينزل فيها غوليفر في «رحلات غوليفر» لجوناثان سويفت ويسكنها بشر صغار لا يتجاوز طولهم الاصبع.

(١٩١) نظام لعبة فيديو محمول من تصنيع شركة نينتندو اليابانية.

لارس غستافســون، في روايته المؤثرة «موت النحّال»، يحمل راويه، لارس لينــارت وستن، الــذي يعاني من مرضــ السرطان، علــى إعداد قائمــة لأشكال الفن طبقا لمستوى صعوبتها. في المقام الأول هي الفنون الايروتيكيــة، تتبعها، الموسيقى، الشعــر، الدراما، وفن الألعاب النارية، وينتهي بفنون بناء النافورات، المبــارزة بالسيف، والمدفعية. لكن شكلا واحــدا من الفن لا يُفسح له مجالا: فــن تحمّل الألم. (نحن لذلك نتعامل مــع فن استثنائي مستواه من الصعوبــة عالٍ جدا)، يقول وستن، (حدّ لا يمكــن لأحد يعيشــ أن يمارسه). وستن، ربما، لم يقــرأ «دون كيخوته». «دون كيخوته» هي، كما اكتشفــت بارتياح، الاختيار الأكمل لتحمّل الألم. مــن أي مــكان تقريبــا أفتــح صفحاتها، بينمــا أنتظــر أن أنخَس وأُلــدغ وأخدَّر، أجد الصوت الودود للجنــدي الاسباني الواسع المعرفة يريحنــي بطمأنتــه أن كل شــيء سيكون حسنــا في النهايــة. لأنني منذ مراهقتــي واصلــت العــودة الى «دون كيخوتــه»، عرفت أني لــن أتعثّر بالمفاجآت المذهلة لحبكتها. ربما «دون كيخوته» هو كتاب يمكن أن يُقرأ فقط لمتعة اكتشافــه، ببساطة من أجل القصة، من دون أي التزام بتحليل دراسي لأحجيتها واستطراداتها البلاغية، فكنت أبيح لنفسي الانجراف في مدّهــا السردي، متابعا الفارس النبيل وخادمــه المخلص سانشو. الى أول قــراءة لي للرواية، موجَها من استاذي اساياس ليرنر، كنت أضفت، على مدى السنين، الكثير من القرائات الأخرى، في كل أنواع الأماكن وكل أنــواع الأمزجة. قــرأت «دون كيخوته» أثنــاء سنواتي الأولى في اوربــا، حين لاحت أصــداء مايس ١٩٦٨ أنها تعلــن عن تغيّرات هائلة في شــيء لم يزل غير مسمّــى وغير محدد، مثل عالم الفروسية المثالي الذي يبحــث عنــه الفارس النزيــة في رحلة بحثه. قــرأت «دون كيخوته» في جنــوب الباسفيك، محــاولا، على نحــو مستحيل، انشاء أسرة بميزانية

صغـيرة، شاعرا بقليل من الجنون في ثقافة بولينيسية غربية، كما الفارس المسكين وسط الارستقراطيـين. قرأت «دون كيخوته» في كندا، حيث المجتمع المتعدد الثقافات الذي بدا لي دونكيخوتياً على نحو جذاب في المزاج والاسلوب. الى هذه القراءات، وأخرى كثيرة، أستطيع أن أضيف الآن «دون كيخوته» الطبية، بلسما وسلوانا معا.

لا واحدة من هــذه الدونكيخوتات يمكن أن توجد، بالطبع، في أي مكتبة، عــدا تلك المحفوظة في ذاكرتي المختزلــة. يقول كارل شابيك، في كتابــه المدهش عن الحدائق، أن فن البستنة يمكن أن يُختزل الى قاعدة واحــدة: أنت تضع فيها أكثر مما تأخــذ منها. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن فن المكتبات. لكن مكتبات العالم المادي، مهما يكن هائلا جوعها، يمكن أن تختزن فقط كتبا موجودة. نحن نعرف أن كل كتاب يحمل في داخلــه كل قراءاته المحتملة، ماضيا، حاضـرا، ومستقبلا، لكن تجسداته الفيثاغوريــة، تلــك الاشــكال المدهشــة التــي تعتمد علــى القارئ كي تتشكّل، لــن تكون موجودة على رفوفنا. لاحَظ بــول ماسون، صديق لكوليت عَمِل في البيبليوتك ناسيونال في باريس، أن مخزون المكتبة كان ينقصه كتبا في الادب اللاتيني والايطالي للقرن الخامس عشر لهذا بدأت بإضافــة عناوين ملفقة على بطاقــات الفهرسة الرسميــة للحفاظ على، كمــا قال، (هيبة الفهرست). حين سألَتــه كوليت بسذاجة ما هي فائدة كتــب لم تكن موجــودة، أجاب ماسون بسخط أنــه لا يمكن التوقع منه (التفكير بكل شــيء!) لكن هذا هو ما على المكتبيين بالضبط أن يقوموا به، وللأماني ليس هناك، للأسف، مكان في مؤسسة جدية كهذه.

في مكتبــة الذهــن، مــع ذلــك، الكتــب التي ليســ لها وجــود تُتخِم الرفــوف: كتــب ممتزجة مع كتــب أخرى قرئــت مرة وهــي الآن نصف متذكَّرة، كتب تحشّي، تفسّر، تعلّق على كتب أخرى موسعة أكثر مما ينبغي

للوقوف بنفسها، كتب كُتِبت في الأحلام أو في الكوابيس هي الآن تحفظ نبرة تلك الممالك السديمية، كتب نعرف أنها لا بد أن تكون موجودة لكنها لم تُكتَب أبدا، كتب سيريذاتية عن تجارب تجلّ عن الوصف ، كتب عن رغبات لا يصح ذكرها ، كتب عن حقائق كانت فيما مضى واضحة والآن منسية، كتب عن اكتشاف هام لا يمكن التعبير عنه. كل طبعات «دون كيخوته» المنشورة حتى هذا اليوم بأي لغة كانت - هي مجموعة، على سبيل المثال، في مكتبة الانستينو ثرفانتس في مدريد. لكن نُسَخي الخاصة بي من «دون كيخوته»، النُسَخ التي توازي كل واحدة من قراءاتي المختلفة، الكتب المختَرَعة من قبل ذاكرتي والمحررة من قبل نسياني، يمكن أن تجد مكانها فقط في مكتبة ذهني.

أحيانا، تتماكن كلا المكتبتان. في الفصل ٦ من الجزء الأول من «دون كيخوته» تتداخل مكتبة الفارس من الكتب الحقيقية مع المكتبة المتذكَّرة للقس والحلاق اللذين يطهّرانها؛ كل كتاب مستبعَد من الرفوف يترجع صداه في القراءة المتذكَّرة لرقيبيه ومقيّم حسب قيم تلك الأيام. كلا الكتب التي حُرِقت والكتب التي وُفِّرت لا تتوقف على الكلمات المطبوعة بالأسود والأبيض في صفحاتها بل على الكلمات المخزونة في ذهنَي القس والحلاق، وُضِعت هناك عندما أصبحا قارئي الكتب أول مرة. يعتمد تقييمهما أحيانا على الهرطقة، كما حين يشرح القس أنه سَمِع أن «آماديس دي غولا» كانت أول رواية عن الفروسية طُبِعت في اسبانيا وبالتالي، لكونها منبع الشر، وجب أن تُحرَق - الكلام الذي يرد عليه الحلاق بقوله أن سَمِع أيضا انها الأفضل، ولذلك السبب يجب أن تُستثنى. احيانا يكون الانطباع السابق قويا جدا حدّ إنه لا يدين الكتاب نفسه فحسب بل كل الكتب التي بجانبه أيضا؛ أحيانا تكون الترجمة مدانة لكن الأصل مبرّأ؛ احيانا تكون قلة من الكتب غير مرسلة الى النيران بل

مجرد يتم استبعادها، كي لا تؤثر في قرّائها المستقبليين. القس والحلاق، في محاولتهما تطهير مكتبة دون كيخوته، هما في الواقع يقولبانها على صورة المكتبة التـي يحملانها هما في ذهنيهما، مستوليان على الكتب ومحولينها الى أي شيء تشكله تجربتهما الخاصة بهما. ليس من المفاجئ في النهاية ان تُسدّ المكتبة نفسها بجدار، كي لا تظهر أبدا أنها كانت موجودة، وعندما يستيقظ الفارس العجوز ويطلـب أن يراها، يقال له ببساطة أنها اختفت. هي اختفت، لكن لا بواسطة سحر ساحر شرير (كما يقول دون كيخوته) بل بواسطة قـوة مُنحت لقرّاء آخرين مركّبين نُسَخهم الخاصة من الكتاب على الكتب التي يملكهـا أشخاص آخرون. كل مكتبة عالم حقيقية تعتمد على قراثات اولئك الذين جاءوا من قبلنا.

اخيرا، هـذه التفسيريـة المبدعة تحدد القـوة الأسمى للقـارئ: تحويل الكتـاب الى أي شيء تمليه تجربة المرء، ذوقه، حدسه، ومعرفته. لا مجرد أي شيء، بالطبع، ليس، مثلا، تلفيق الذهن الهاذي – حتى لو أوحى المحللون النفسيـون والسرياليـون أن هذا أيضـا له فعّاليته ومنطقـه. لكن، بدلا من ذلك، اعادة بناء النص الذكية والملهمة، مستخدمين العقل والمخيلة بأفضل مـا نستطيع لترجمته على سطح مختلـف، موسعين أفق معناه الظاهر خلف الحـدود المرئية والمقاصد المعلنـة للمؤلف. تخوم هذه القـوة ضبابية على نحـو مزعج: كما قلت من قبل، أوحى امبرتو ايكو انهما يجب أن يتزامنا مع حدود الفطرة السليمة. ربما هذا الرأي الفصل هو كاف.

حدود أو لا حدود، قوة القارئ لا يمكن أن تورَث؛ يجب ان تُكتسب بالتعلّـم. حتى لو جئنا الى العالم مخلوقات عازمة على البحث عن معنى في كل شيء، مثل الحركات، الأصوات، الألوان، والأشكال، فإن فكّ مغالق شفرة الاتصال المشتركة للمجتمع هي مهارة يجب أن تُكتسب. المفردات وبنـاء الجملة، مستويات المعنى، تلخيص ومقارنة النصوص، كل هذه هي

تقنيات يجب أن تُعلَّم لاولئك الذين يدخلون كومنويلث المجتمع في سبيل منحهـم القوة الكاملة للقراءة. لكن الخطوة الأخيرة في العملية يجب على الجميع تعلّمها كلٌ بمفرده: اكتشاف المرء في الكتاب سِجِل تجربته الخاصة به.

مـع هذا، نادرا ما يكون اكتساب هذه القوة محفزا. من مدراس النخبة للناسخين في وادي الرافدين الى الاديرة والجامعات للقرون الوسطى، وفيما بعـد، مع الإنتشـار الأوسع للنصوص بعد غوتنـبرغ وفي عصر الانترنت، كانـت القراءة المعمّقة دائمـا امتيازا لقلة. صحيـح، في عصرنا، أن معظم الناس في العـالم هم متعلمون الى حد ما، قادرين على قراءة اعلان وتوقيع اسمهم على عقد، لكن هذا وحده لا يجعل منهم قرّاءً. القراءة هي القدرة علـى الغوص في نص واستكشافـه أفضل من قدراتـك، التي من خلالها يمكنـك تملّك النص واعادة خلقه. لكن عددا لا يحصى من العقبات (كما أشـرت في مقالي حـول بينوكيو) تجعل من هذا صعبـا. وبالتحديد بسبب السلطـة التي تمنحها القراءة للقارئ، فان الأنظمـة السياسية، الاقتصادية، والدينية المختلفة التي تحكمنا تخشى من حرية مبدعة كثيرة كهذه. القراءة في أحسن حالاتها تقود الى التأمل والشك، والتأمل والشك قد يقودان الى الاعتراض والتغيير. ذلك، في أي مجتمع، هو مشروع خطر.

يواجـه المكتبيون اليـوم على نحـو متزايد مشاكل جمـة: مستخدمو المكتبة، خاصة صغار السن منهم، لم يعودوا يعرفون كيفية القراءة بكفائة. يستطيعـون ايجاد ومتابعة نص الكـتروني، يستطيعون قصّ مقاطع منه من مصادر مختلفـة في الانترنت وموحدينها في قطعـة واحدة، لكنهم يبدون عاجزين عـن التعليق على صفحـة مطبوعة، نقدها، تحشيتهـا واستظهار معناها. النص الالكتروني، مع سهولة الوصول اليه، يعطي المستخدم وهما بالتملّـك من دون صعوبـة التعلّم الملازمة. الهـدف الجوهري من القراءة

يضيع عليهم، وكل مايبقى هو جمع المعلومات، كي تستخدم عند الحاجة. لكن القراءة لا تُنجَز بمجرد جعل النص متاحا: إنها تتطلب أن يدخل قرّاءها متاهــة الكلمات، يشقوا طرقهم الخاصة بهم، ويرسموا خرائطهم الخاصة بهم خلف هوامش الصفحة. بالطبع، يسمح النص الالكتروني بهذا، لكن شموليتــه التبجحيــة تجعله صعبا علــى سبر غور معنى محــدد واستكشاف صفحات محددة بشكل شامــل. النص على الشاشة لا يُصيّر مهمة القارئ واضحة كمــا هي في النص المطبوع في كتاب، المحــدد بحجمه وترتيبه. (إحصل على كل شيء)، كما يُقرأ الاعلان عن الهاتف الجوّال القادر على التصويــر الفوتوغرافي، تسجيــل الأصوات، البحــث في الانترنت، نقل الكلمات والصور، استلام وارسال الرسائل، و، بالطبع، المكالمة الهاتفية. لكــن (كل شيء) في هذه الحالة تقترب بخطــورة من (لا شيء). اكتساب شــيء (بدلا من مــن أي شيء) يستلــزم دائما انتقــاء ولا يستطيع أن يعوّل على عرض لامحدود. الملاحظة، التقييم، الاختيار يتطلب تدريبا، وكذلك احساســا بالمسؤوليــة، وحتى وقفــة اخلاقية. والقرّاء الشبــاب، كسائقي السيــارات الذين تعلّموا القيادة الاوتوماتيكية فقط، لا يبدون قادرين على تغيــير ناقل السرعة ساعــة يشاؤون، معوّلين بدلا من ذلــك على عربة تَعِدَ بأخذهم الى أي مكان.

في مرحلة معينة من تاريخنا، بعد اختراع شفرة يمكن أن تُكتب بطريقة مشاعــة، أُكتُشِف أن الكلمات، المدوّنة على الطــين أو البردي بيد مؤلف بعيــد في الزمــان والمــكان معا، يمكــن أن لا تكون أي من مــا أعلنت عنه الشفــرة المشاعة – لنقل، عدد النعاج للبيــع أو اعلان الحرب. أُكتُشِف أن تلــك النعاج، غير الظاهرة لحواس الذين يقرأون عنها الآن، أضحت نعاج تجربــة القــارئ، نعاج ربما شوهدت ذات مرة في مزرعــة الأسرة، أو نعاج شيطانية خطرت في حلم ملازم. واعلان الحرب ذاك يمكن أن يُقرأ لا مجرد

نــداء للسلاح بل ربما تحذير، أو دعوة للتفاوض، أو تبجح بالشجاعة. كان النصـ المكتوب هو نتاج ارادة استثنائــي وذكاء، لكن قراءة ذلك النص لا تحتاج بالضرورة متابعة، او حتى محاولة حدس، أصول الذكاء والارادة.

في تلك المرحلة، ما اكتشفه القرّاء كانت الأداة التي اختار مجتمعهم أن يتواصل فيها، لغــة الكلمات، أداة ملتبسة غير واضحة وغامضة، وجدت قوتهــا بالضبط في ذلك الغموض وعدم الوضوح وعدم الدقة، في قدرتها الاعجوبية على التسمية من دون تقييد الكلمة بالشيء. في كتابة <نعاج> أو<حــرب> قصــد المؤلف بلا شــك شيئا محددا على نحــو جازم، لكن القــارئ كان آنذاك قادرا على الاضافة الى ذلــك التحديد انعكاسات من قطعان واسعة وأصداء سلام محتمــل. كل نص، لأنه مصنوع من كلمات، يقــول ما يجب قولــه، وأكثر مما كان يمكــن أن يتخيلــه المؤلف، في كتب سيجمعها ويراكمها قرّاء المستقبل، احيانا في شكل نصوص حقيقية ستلد بدورهــا نصوصا أخــرى، أحيانا في شكل نصوصــ مكتوبة نصف يقظة نصف نائمة، نصوص سلسة، نصوص متغيّرة مدَّخرة في مكتبة الذهن.

في الفصــل الثــاني والثلاثين مــن الجــزء الأول مــن «دون كيخوته»، صاحــب النزل، الذي وفّــر للبطل المنهك سريرا لليلــة، يتجادل مع القس حول فضائل روايات الفروسية، قائلا انه عاجز عن فهم كيف يمكن لكتب كهذه أن تؤدي بأي انسان الى فقد عقله.

(أنــا لا أعرف كيف يكون هذا ممكنا)، يشرح صاحب النزل، (بما أنه، كما أفهم ذلك، لا توجد قراءة أفضل في العالم، ولدي هنا اثنتان أو ثلاث مــن هذه الروايــات، سوية مع بضــع أوراق أخرى، حَفِظَــتْ، كما أؤمن بحــق، لا حياتي فقط بل حيــاة آخرين كثر؛ لأنه في وقــت الخريف، يأتي الى هنا عدد كبير من الحاصدين، وهناك دائما واحد منهم يستطيع القراءة،

والذي يتناول واحد من هذه الكتب، في يديه، وأكثر من ثلاثين منّا يتجمع حوله، ونجلس هناك مصغين له بمتعة تجعلنا جميعا نعود شبابا من جديد).

صاحب النزل نفسه يفضّل مشاهد المعارك؛ بغي من البلدة تفضّل قصص المغازلات الرومانسية؛ إبنة صاحب النزل تعجب أكثر من أي شيء آخر بتفجعات الفرسان على سيداتهم حين يغيبون عنهنّ. كل مستمع (كل قارئ) يترجم النص الى تجربته ورغباته الخاصة به، يستولي على القصة على نحو مؤثر مما يسبّب للقرّاء، حسب رقابة القس، الاصابة بالجنون كما حدث لدون كيخوته، لكنه يوفّر، وفقا لدون كيخوته نفسه، أمثلة متوهجة عن السلوك النزيه والعادل في العالم الواقعي. نص واحد، تعدد قراءات، رف مليء بكتب مستمدة من ذاك النص المقروء بصوت عالٍ، مُزيدا عند كل صفحة مكتباتنا الجائعة، إن لم تكن تلك التي من ورق، فبالتأكيد تلك التي في الذهن: ذلك أيضا كان تجربتي السعيدة.

أنا ممتن بعمق للدون كيخوته خاصتي. لأكثر من اسبوعين مستشفى، سهر الكتابان التوأمان معي طوال الليالي: تحدثا إليّ حين تقت الى تسلية، أو إنتظرا بهدوء، بيقظة، الى جانب سريري. لم يمسيا أبدا نافذي الصبر معي، لا مملَيَن ولا متعطفَين: واصلا حوارا بدأ منذ عصور، حين كنت شخصا آخرا، كما لو كانا لا يكترثان بالزمن، كما لو كانا مسلمَين جدلا بأن هذه اللحظة أيضا ستمرّ، كما ستمرّ مخاوف وقلق قارئهما، وأن صفحاتهما المتذكّرة فقط هي التي ستبقى على رفوفي، تصف شيئا كان لي أنا، شيء حميمي وغامض، والذي لا أملك له كلمات بعد.

# مصادر

(أعرف ذلك!) قالت آليس بغضب. (تأخذين بعض الأزهار.)..

(من أين تقطفين الأزهار؟) سألت الملكة البيضاء.

«عبْر المرآة» الفصل ٩



المقالات المجموعة في هــذا الكتاب ظهرت، بشكل مختلف، في عدد من المنشورات، أو قُدِّمت كمحاضرات، وهي كالتالي:

«قارئ في غابة المــرآة»: البرتو مانغويل، «داخل غابة المرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«مجــال للشبــح»: «حياة الكتابــة: أحاديث كتّاب كنديــون وعالميون شهيرون عن الكتابة والحياة»، تحرير كونستانس روك (تورنتو: ماككليلاند آند ستيوارت، ٢٠٠٦)

«حول أن تكــون يهوديا»: نُشِر بعنوان «الاحساس الضائع بالإنتماء الى الأرض غير الآهلة»، صحيفة الاندبندت (لندن)، ١٨ ايلول ١٩٩٤

« في هــذه الأثنــاء، في جزء آخر من الغابــة»: مقدمة لكتاب «في هذه الأثنــاء، في جزء آخر من الغابــة: قصص لوطية من آليس مونرو الى يوكيو ميشيما» تحرير البرتــو مانغويل وكرَيغ ستيفنسون (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٣)

«بعيدا أكثر عن لندن»: «رحلات سيئة»، تحرير كيث فريزر (نيويورك: فينتاج، ١٩٩١)

«تحيــة تقدير الى بروتَس»: محاضرة، مهرجــان بوسا بورتا، بروكسل، ٢٦- ٢٩ آذار ١٩٩٠

«بورخــس عاشقــا»: البرتو مانغويــل، «داخل غابة المــرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«بورخس وأمنيته لــو كان يهوديا»: نُشِر بعنوان «بورخس واليهود»، مجلة الوقائع اليهودية (لندن)، ٩ شباط ٢٠٠٧ ملحق أدبي

«لفقـه»: نُشِـر بعنوان «عمود محـرر مساهم»، مجلـة ديسكانت ٤٠/ امبروفيسايشن (تورنتو) الفصل ٣٩، العدد رقم ١ (ربيع ٢٠٠٨)

«مـوت شي غيفارا»: نُشِـر بعنوان «بطل من زماننـا»، الملحق الأدبي لصحيفة تايمز، ٢ مايس ١٩٩٧

«المحاسب الأعمى»: قدمت كمحاضرة عن نورثروب فراي / انتوان مابيه، مونكتون، نيو برانسويك، ٢٦ نيسان ٢٠٠٨

«مثابـرة الحقيقة»: محاضرة عـن هرانت دينك، جامعـة أنقرة، ٦ آذار ٢٠٠٩

«الايدز والشاعر»: محاضرة بي إي أن انترناشينال، لندن، ١٩٩٧

«النقطة»: صحيفة نيويورك تايمز، ١٨ نيسان ١٩٩٩

«في مديح الكلمات»: صحيفة الاسباكتاتور (لندن) ١٠ آذار ٢٠٠١

«تاريـخ موجز للصفحة»: ورقة بحث في مؤتمر « مستقبل الصفحة»، جامعة ساسكاتشيوان، ساسكاتون، ٢٠ حزيران ٢٠٠

«الصوت الذي يقول أنا»: محاضرة، معرض الكتاب في تورينو، ١٨- ١٩ مايس ٢٠٠٩

«أجوبـة نهائيـة»: نُشِـر بالفرنسيـة كتقـديم لـ«أوبـيرا دي رايـن»، ستراسبورغ، فصل ٢٠٠٦، خريف ٢٠٠٦

«ماذا غنّت السايرانات»: ورقة بحث في مؤتمر «نساء دانتي»، رافينا، أيلول ٢٠٠٨

«ملاحظـات بخصوص تعريف القارئ المثالي»: ورقة بحث في مؤتمر «القارئ المثالي» سان نانزير، فرنسا، شباط ٢٠٠٣

«كيـف تعلّم بينوكيو القراءة»: ورقة بحث في مؤتمر، عنوانها الأصلي بالفرنسية هـو «comment Pinocchio apprit à lire? Et pourquoi pas un éloge de la lecture»، انستيتـوت سويسـ جونيـز ايه ميديا، ١٤– ١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٣

« كانديـد في سانسوسي»: ورقـة بحث في مؤتمـر، عنوانها الأصلي بالالمانيـة «Den alles Fleisch es ist wie das Graas»، بوتسـدام، ٢٦ حزيران ٢٠٠٣

«أبـواب الفردوس»: تقديم لكتـاب « أبواب الفردوس: انطولوجيا الروايـات الايروتيكة القصيرة»، تحرير البرتـو مانغويل (تورنتو: والتر آند روس ١٩٩٣)

«الزمن والفارس الحزين»: نُشِر في اسبانيا بعنوان « El reloj de Don Quijote»، مجلة الماتادور (مدريد)، العدد ٥٠ (٢٠٠٨)

«كومبيوتـر القديسـ اوغسطين»: محاضرة، الملحـق الأدبي للتايمز، ٤ تموز ١٩٩٧

«قـراءة بالمقلـوب»: نُشِـر بعنـوان «No minor Art»، اينكسـ أون سنسورشب (لندن) (آذار– نيسان ١٩٩٦)

« المساهم السرّي»: مجلة الساتردي نايت (تورنتو)، العدد ١٠٢ (تموز ١٩٨٧)

« تكريم اينوش سوامس»: نُشِر بعنوان « The Writer's Wish List»، النيويورك تايمز، ٨ أيلول ١٩٩٨

«يونس والحوت»: محاضرة، بناف سنتر، بناف، ٣٠ آب ١٩٩٦

«اسطورة طيور الدودو»: نُشِر في فرنسا في صحيفة لوموند، ٢٣ آذار ٢٠٠٦

«في الذاكرة»: البرتو مانغويـل، «داخل غابة المرآة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«جواسيس الـرب»: تقديم لكتـاب « جواسيس الـرب: قصص في الدفـاع عن الاضطهاد»، تحرير البرتو مانغويـل (تورنتو: ماكفارلين والتر آند روس، ١٩٩٩)

«طروادة، مرة ثانية»: كتاب « لبنان، لبنان»، تحرير آنا ويلسون (لندن: دار الساقي، ٢٠٠٦)

«الفن والتجديف»: مجلة غيست (فانكوفر)، العدد ٦٠ (ربيع ٢٠٠٦)

«علـى طاولة صانع القبعات»: ورقة بحث في مؤتمر « فولي»، جمعية الأدب المقارن البريطانية، المؤتمر الدولي الحادي عشر، ٢- ٥ تموز ٢٠٠٧، كلية غولدسميث، جامعة لندن

«ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية»: منشور سابقا

«مكتبـة اليهـودي التائـه»: نُشِـر بعنوان «مكتبـة المنفـى»، صحيفة الغارديان، ٢١ شباط ٢٠٠٩

«المكتبـة منزلا»: نُشِـر بعنوان» نافذة بثلاثين ألـف مجلد على العالم»، صحيفة النيويورك تايمز، ١٥ مايس ٢٠٠٨

«نهايـة القراءة»: محاضرة، آدم هلمز، جامعـة ستوكهولم، ستوكهولم، ٢١ نيسان ٢٠٠٩